EMMERS
JLLUSTRIERTE KUNSTGESCHICHTE

Illustrierte Kunstgeschichte

von

Johannes Emmer

Mit siebenhundertzwanzig Textbildern
: und siebenundzwanzig Tafelbildern :

Berlin W. 57
Peter J. Oestergaard, G. m. b. H.

Inhaltsverzeichnis.

Tafelbilder.

I. Buch.

Die Kunst bei den Naturvölkern und außerhalb Europa's.

Urgeschichte der Kunst. — Aegypten. — Mittel-Asien (Babylonier. Assyrer. Perser). — Indien. — Hoch-Asien (China. Japan). — Die östlichen Mittelmeerländer. — Amerika.

Die Urgeschichte der Kunst.

Kunst und Kunsttrieb. Nach dem Herkommen wäre ich verpflichtet, zunächst darzulegen: „Was ist Kunst?“ Diese Frage gehört zu der Art jener, mit welchen altkluge Kinder die klugen Alten in peinliche Verlegenheit bringen. Es giebt viele Dinge, von denen jedermann eine nach seinem Gefühle und Glauben ganz klare Vorstellung hat; soll

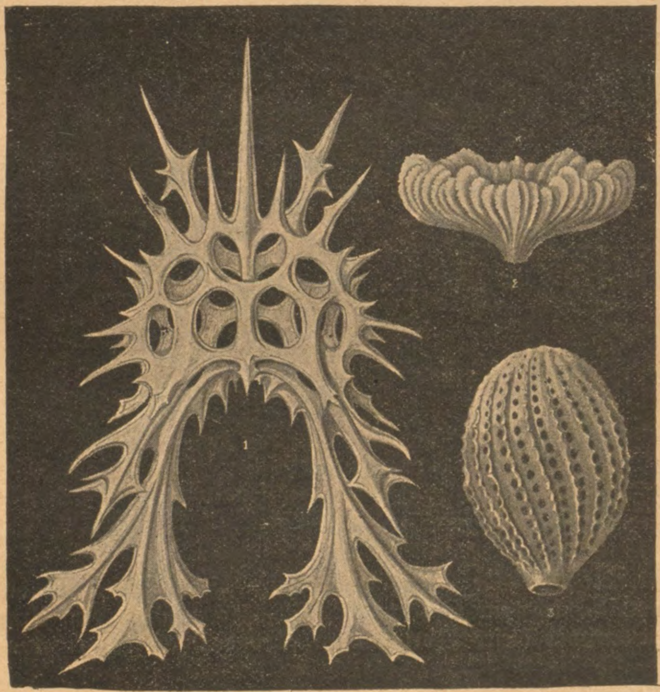


Fig. 1. Natürliche Kunstformen.
(Nach Haeckel.)

1. u. 3. sind die festen Gerüste kleiner, dem bloßen Auge kaum sichtbarer Lebewesen vom Stamme der Urtiere. Die Kelchform von 2, das Kalkgerüst einer Koralle.

er aber diese seine Vorstellung nun auch klar, kurz und bestimmt in Worte fassen, so läuft die Erklärung schließlich nach langem Bereden in den Satz aus: Das Ding ist eben das Ding. Die Leute vom Fach sind auch nicht einig darüber, was „Kunst“ sei. Während die Einen schon im urzeitlichen Grabhügel ein Kunstwerk sehen, meinen Andere, erst die Griechen hätten die Kunst entdeckt. Es haben die Einen ebenso recht wie die Anderen, im „gewissen Sinne“ natürlich, oder von ihrem Standpunkte aus.

Eine andere Prüfungsfrage ist jene nach den Ursachen und der Entstehung der Kunst. Auch auf diese giebt es etliche Antworten: die einfachste und bequemste ist, daß dem Menschen der „Trieb zur Kunst“ innewohne. Das ist ein handsames Wort, mit dem jeder einen Begriff nach seinem Gefallen verbinden kann.

Ich halte es indessen für nützlicher, anstatt begrifflicher Erörterungen auf einige Thatsachen und Erscheinungen in der Natur und der Menschengeschichte hinzuweisen, und will mir die Antworten auf jene Fragen für das Schlußwort ersparen, wenn solche dann überhaupt noch für nötig erachtet werden sollten.

Kunstschaffen der Natur. Die große Meisterin, welche alles in der sinnlichen Welt Mögliche kann, ist die „Natur“. Der denkende Leser mag versuchen, diesem deutsamen Worte einen deutlichen Begriff unterzulegen, wenn ihm nicht die Umschreibung genügt:

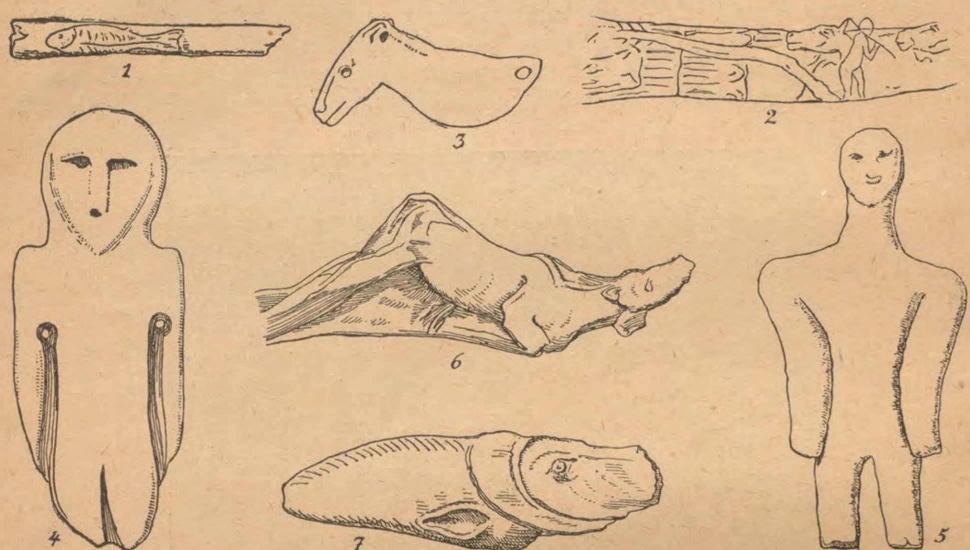


Fig. 2. Kunsterzeugnisse der Steinzeit.
(Nach Ranke und Grosse.)

1. Fisch und 2. Mensch mit Pferden, eingeritzte Zeichnungen auf Rentierknochen. 3. Pferdekopf und 4. menschliche Gestalt, Schnitzereien aus Bernstein. 5. Menschliche Gestalt, Schnitzerei aus Tropfstein. 6. Junges Rentier, aus Rentiergeweih geschnitzter Dolchgriff. 7. Kopf eines Moschusochsen, Schnitzerei aus Rentiergeweih.

Kräfte schaffen aus Stoff Gebilde. Das letzte Wesen dieser Kräfte und dieses Stoffes ist für unsere Erkenntnis noch ein Geheimnis. Gläubige nennen den Urgrund Gott, die Ungläubigen vermeiden nur dieses Wort, müssen aber doch an ein erhabenes Unbekanntes glauben.

Was die Natur schafft, darf man wahrhafte Kunstwerke nennen. Ich will nicht von den großen Dingen reden; die kleinsten Lebewesen, dem Auge ohne besondere Hilfsmittel unsichtbar, sind nicht minder wunderbare Erscheinungen. Die Beispiele, welche ich hierher setze, mögen dies bezeugen. (S. Fig. 4.)

Die Geschöpfe sind aber nicht nur an und für sich Kunstwerke; viele haben auch noch die Fähigkeit, selbst wieder solche zu schaffen. Das Nest des Webervogels, der Bau des Bibers sind Gebilde, deren sich auch der Mensch nicht zu schämen brauchte, welcher sich das vollkommenste Geschöpf und den Meisterer der Natur nennt.

Entwicklung der Menschheit. Die Anlage zu dieser Vollkommenheit war dem Menschen gegeben, sie zu entwickeln blieb seine Sache. Diese Entwicklung vom sogenannten „Naturzustande“ aus in ihren einzelnen Stufen und Abschnitten zu beobachten, ist uns

Leuten von heute noch möglich. Aus Schutt und Seeschlamm, aus Gräbern und Höhlen gräbt man die toten Zeugen, und die lebendigen wandeln auf meerverlorenen Inseln und in verborgenen Wildnissen der Festländer umher.

Die Menschheitsgeschichte hat viel Uebereinstimmung mit der Erdgeschichte. Wie hier die erste feste Kruste des feurigflüssigen Balles einerseits selbst verändert und zersetzt, andererseits von neu aufgetriebenen Massen überlagert wurde, wie dann dieser Vorgang von Schichte zu Schichte sich wiederholte, so geschah es auch in der Menschheit.



Fig. 3. Geräte und Gefäße der Steinzeit.
(Nach Ranke und Hoernes.)

1. Lanzenspitze aus Feuerstein (Frankreich). 2. Ungeschliffene Feuerstein-Axt (Dänemark). 3. Pfeilspitze (Irland). 4. Geglättete Steinaxt der nordischen jüngeren Steinzeit. 5. Mit der Fingerspitze eingedrückte Verzierung eines Thongefäßes aus Thüringen. 6. Thongefäß der nordischen älteren Zeit. 7. 8. 9. Thongefäße aus Thüringen mit eingedrückten und eingeritzten Verzierungen. 10. Bruchstück eines Thongefäßes mit eingeritzten Verzierungen, aus einem Pfahlbau im Laibacher Moor. 11. Schmuck aus Knochen mit eingeritztem Linienmuster.

Es erscheint als ein unzweifelhaftes Gesetz, daß kein Menschenstamm vom Urzustande bis zur höchsten Entwicklung gelangen kann. Eine gewisse Stufe erreicht er, dann geht er entweder völlig zu Grunde oder vermengt sich mit einem anderen Stamme und bildet mit diesem eine neue Menschenschichte, welche auf der Grundlage der alten auch auf eine höhere Kulturstufe sich erhebt. Kein Kulturvolk der Neuzeit ist ein solches „rein aus sich heraus“ — ohne Mischung mit anderen und ohne Uebernahme vorhandener Errungenschaften — geworden.

Anfänge und Ende der Kunst. Die ältesten Erdschichten zeigen eine große Gleichförmigkeit; je jünger sie sind, desto mehr Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit weisen sie auf. So ist es auch bei den Menschheitsschichten: Auch hier ist bei den ältesten Gleichartigkeit zu sehen. Ich will diesen Satz durch eine Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet verständlicher ausdrücken: Die Erzeugnisse der Menschen der Steinzeit stimmen mit jenen noch vorhandener Naturvölker überein. Danach ergiebt sich mit zwingender Notwendigkeit weiters: Alle Kunst der verschiedenen Völker und Geschlechter hat die gleichen Anfänge. Auf die Frage nach dem Ende kann ich nur eine bedingte Antwort erteilen: Wenn die letzte Menschheitsschichte wieder eine gleichartige wird, dann wird es wahrscheinlich auch nur eine und zwar vollendete Kunst geben.

* * *

Die erste Kulturstufe. Der „Tier-Mensch", welcher nichts anderes kannte, als sich zu nähren und fortzupflanzen, betrat die erste Stufe der Kultur in dem Augenblicke, in welchem er das erste künstliche Hilfsmittel für den Kampf um das Dasein erfand. Die Befestigung eines geschärften Steines an ein Holzstück war ein Fortschritt von verhältnismäßig größerer Bedeutung, als jener vom Lunten-Gewehr zum Hinterlader. Jedes weitere Werkzeug, das erfunden wurde, gewährte die Möglichkeit, wieder andere zu schaffen. Die ersten wurden aus Steinen und Knochen zugerichtet, mit denen man auch Holz bearbeiten konnte. Dann lernte man die Metalle gewinnen und verwenden. Wohl gleichzeitig mit der Bearbeitung des Steines und Knochens kamen noch zwei andere Fertigkeiten auf: das Flechten und das Kneten des Thonschlammes, jenes die Grundlage der Weberei, dieses der Töpferei.

Die „Fertigkeiten" im Herrichten von Werkzeugen erwarb sich der Naturmensch unter dem Zwange des „Kampfes um das Dasein" und bildete sie mit erstaunlichem Geschick nach der Seite der „Zweckmäßigkeit" aus.

Schmuck und Nachahmungstrieb. Es traten aber auch noch andere Regungen in Erscheinung, wie man sie auch bei jedem Kinde beobachten kann: das Schmuckbedürfnis und der Nachahmungstrieb. Der Naturmensch versuchte, den eigenen Körper zu zieren und seine Geräte, dabei auch die Gebilde der Natur nachzuahmen. Das lief nicht mehr auf „Nützlichkeit" und „Zweckmäßigkeit" hinaus, es war nicht durch äußere Nötigung bedingt, sondern ein freies spielerisches Schaffen, innerlich veranlaßt; und das war der Anfang der Kunst in dem engeren Sinne, in welchem das Wort gebraucht wird. Damit war auch schon eine wesentlich höhere Kulturstufe erreicht.



Fig. 4. Steingeräte aus der Gegenwart.
(Nach Ratzel.)
1. Pfeilspitze der Feuerländer. 2. Feuersteinbeil aus Neuseeland. 3. Steinbeil mit Knochengriff der Alaska-Eskimos. 4. Steinbeil aus Australien. (3 und 4 zeigen die Befestigungsart der Beile.)

Entstehungsorte der Kultur. Eine noch „offene Frage" ist, ob die Kultur von einem Mittelpunkte ausging oder nicht. Bekannt ist die vielgebrauchte Redensart, daß Asien „die Wiege der Kultur" sei, wofür man verschiedene Gründe anführt. So beispielsweise, daß sich in der europäischen Steinzeit Getreidearten und Tiere vorfinden, welche aus Asien stammen.

Nach meiner Ansicht spricht kein zwingender Grund gegen die Annahme, daß an verschiedenen Punkten die erwähnten ersten Fertigkeiten selbständig und unabhängig von anderen erfunden wurden. Allerdings ging dann die Weiterentwicklung in dem einen

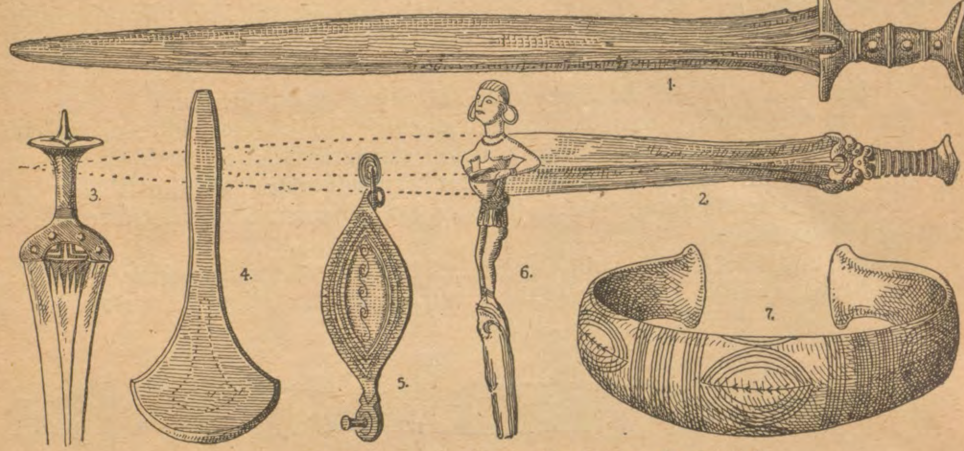


Fig. 5. Waffen, Schmuck und Geräte der Bronzezeit.
(Nach Ranke und Hoernes.)

1. Bronzeschwert aus einem Schweizer Pfahlbau. 2. Schwert aus der nordischen Bronzezeit. 3. Griff eines Bronzedolches aus Perfuz bei Landeck in Tirol. 4. Häufige Form der Axt (Celt) der nordischen Bronzezeit. 5. Gewandnadel (Fibel) aus der nordischen Bronzezeit. 6. Messer aus Dänemark. 7. Armring aus Gucewo in Bosnien.

Gebiete schneller, in einem anderen langsamer vor sich, auch fand später wohl eine gegenseitige Beeinflussung statt.

Wenn man erwägt, daß auch heute noch manchmal scharfsinnige Entdeckungen wissenschaftlicher Art gleichzeitig an verschiedenen Orten gemacht werden, so erscheint es wohl denkbar, daß die „Tiermenschen" in verschiedenen Gebieten, welche in ihrem Wesen gleichartig und dem gleichen Zwange des Daseinskampfes ausgesetzt waren, die ersten Schritte zur Kultur selbständig machten.

Die Annahme eines Mittelpunktes erleichtert freilich die Erklärung der vielfachen Uebereinstimmung, diese läßt sich aber auch aus der gleichen Anlage der Urmenschen folgern. Ich halte es für wahrscheinlicher — so lange nicht zweifellos das Gegenteil erwiesen ist —, daß die „Anfänge der Kultur" mehr oder minder gleichzeitig an verschiedenen Punkten der Erde entstanden und erst in der Folgezeit ein Austausch der erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten stattfand.

Begabung des Einzelnen. Es ist ferner wohl anzunehmen, daß auch die ersten Fertigkeiten nicht Gemeingut aller Angehörigen eines bestimmten Volkskreises, sondern auch an persönliche Begabung gebunden waren. In diesem Sinne mochten den Urmenschen jene Genossen, die solche Fertigkeiten mit besonderem Geschick übten, schon als „Künstler" erschienen sein.

Aus den natürlichen Verhältnissen ergiebt sich auch, daß der menschliche „Erfindungsgeist" sich auf zwei Hauptsachen richtete: auf Behausung einerseits, Waffen und Geräte andererseits. Der Mensch suchte sich gegen feindliche Einflüsse zu schützen und seine Angriffskraft zu verstärken.

Wohnstätten. Bei den Behausungen waren vor allem maßgebend die Rücksichten auf das Klima und die vorhandenen Baustoffe, hinsichtlich welcher wieder die gewonnenen Fertigkeiten in Herrichtung von Werkzeugen in Betracht kamen. Zunächst wurden natürliche Verstecke benützt, und wo solche in besonders günstigem Maße vorhanden waren, wie in höhlenreichen Gebirgen, richtete der Mensch selbstverständlich seine Thätigkeit mehr auf

die Ausgestaltung dieser Naturwohnungen, anstatt auf den Bau künstlicher. Diese mußten sich nach dem Klima richten, je rauher und feindseliger dieses war, um so stärker war das Bedürfnis nach wirksamem Schutz.

Daraus ergab sich der eine Unterschied in den Fortschritten hinsichtlich der Wohnungsbauten; der zweite war bedingt durch die Baustoffe und die Fähigkeit, sie zu bearbeiten. Wenn Steinblöcke und -Platten vorhanden waren, lag deren Benutzung näher als die Verwendung von Holzstämmen, und auf Schwemmlands-Boden, in welchem Steine selten waren, mußte der Mensch auf die Verwertung des Lehms gelenkt werden.

Da nun vom Baustoff auch die Bauform abhängig ist, so ergab sich auch hinsichtlich jener schon ursprünglich eine Verschiedenheit in den einzelnen Gebieten, welche auch in der späteren Zeit bei der weiteren Entwicklung der Baukunst einen gewissen Einfluß übte. Man kann beispielsweise sehen, wie die Formen des Holzbaues auch bei späteren Steinbauten maßgebend blieben.

Waffen und Geräte. Bei den Werkzeugen, Waffen und Geräten ahmte der Mensch natürliche Vorbilder nach: Zahn und Kralle waren die nächstliegenden für die Waffen —

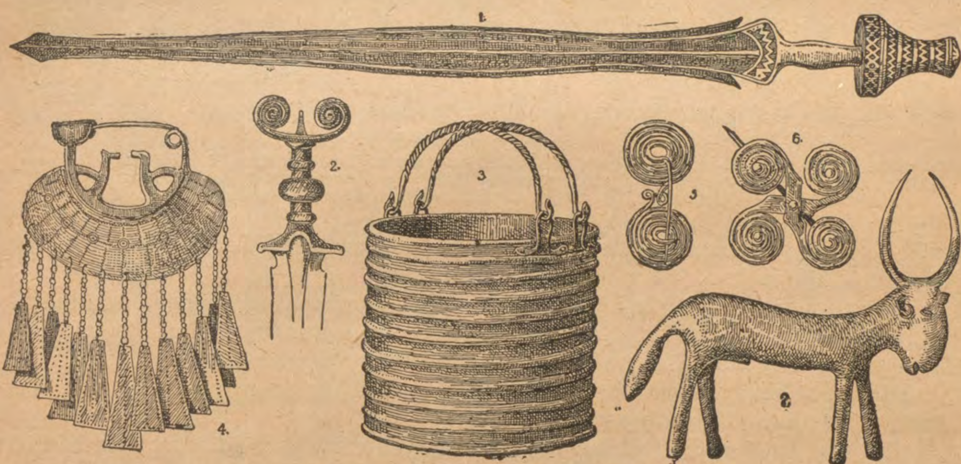


Fig. 6. Einige Formen aus der Hallstadt-Zeit.

(Z. T. nach Hoernes.)

1. Schwert mit Eisenklinge und Elfenbeingriff. 2. Schwertgriff aus Bronze in der „Antennen-Form“, so genannt wegen der Aehnlichkeit mit den Antennen — Fühlern — einiger Insekten. 3. Gerippter Eimer aus genietetem Bronzeblech. 4. Gewandnadel aus Bronze mit Klapperblechen und Andeutungen von Vogelgestalten. 5 und 6. Gewandnadeln aus Bronze mit einfachen schönen Formen. 7. Tiergestalt aus gegossener Bronze. (Fundort sämtlicher Gegenstände ist Hallstatt.)

die Meißelform ist daher auch die älteste bei den Werkzeugen —; natürliche Schalen (von Früchten, Schädeln) für die weiteren Geräte zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten. War bei den Behausungen durch die natürlichen Verhältnisse schon ursprünglich eine Verschiedenheit bedingt, so ergab sich auf dem Gebiete der Werkzeuge durch die Gleichartigkeit der Vorbilder von selbst eine völlige Uebereinstimmung in den ersten Formen.

Die ältesten Aexte, Pfeilspitzen, Töpfe u. s. w. der europäischen Steinzeit unterscheiden sich in keinem wesentlichen Punkte von solchen der Naturvölker in den Tropenländern.

Die zweite Kulturstufe. Auf einer höheren Kulturstufe stand der Mensch, als er nicht bloß für sein Bedürfnis Wohnstätten errichtete, sondern auch für Verstorbene und für seine Gottheiten; also Grabmäler und Heiligtümer. Hier sind die ältesten Formen, die auch in verschiedenen Gebieten gleichartig auftreten, der Grabhügel und die Kennzeichnung des heiligen Ortes durch geordnete Aufstellung von Steinen.

Bei den Waffen und Geräten kam der nächste Kulturfortschritt in der Verzierung zum Ausdruck.

Es zeigt sich hierbei eine Gleichartigkeit des Entwicklungsganges, welche ihre natürliche Erklärung in der Entwicklung der menschlichen Erkenntnis findet.

Regelmäßigkeit, Verhältnismäßigkeit, Gesetzmäßigkeit. Die für den einfachen Sinn auffälligste Erscheinung, welche besonderen Eindruck macht, ist „Regelmäßigkeit". Wer mit schlichten Bauern verkehrt hat, wird wohl beobachtet haben, daß diese recht regelmäßige Formen „schön" finden, und auf Kinder machen solche ebenfalls starken Eindruck. Das Merkwürdige ist, daß vollkommen regelmäßige Formen, „reine" Vierecke oder Kreise, Würfel oder Kugeln, in der Natur nicht zu finden sind, selbst die Krystalle sind niemals vollkommen „rein". Es ist immer eine, wenn auch kleine Abweichung von der geometrisch richtigen Form vorhanden. Die Reinheit der letzteren erkennt der Mensch als einen Vorzug, und indem er sie anstrebt, sucht er die Natur zu verbessern.

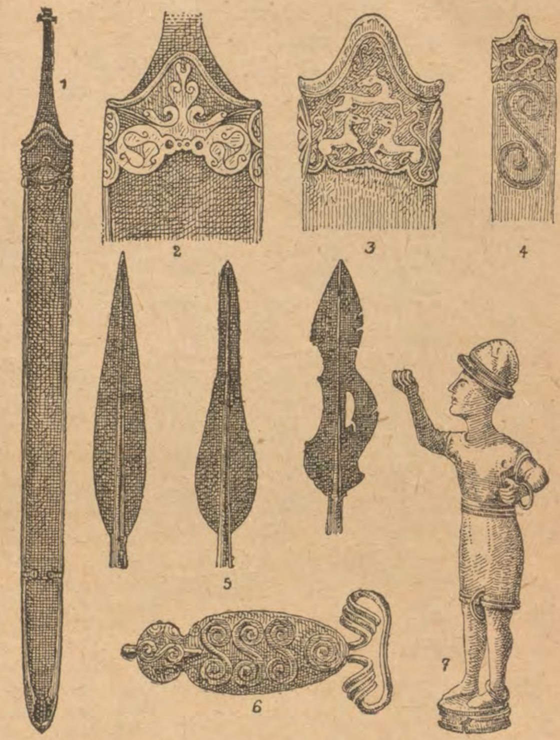


Fig. 7. Einige Formen der La Tène-Zeit.
1. Eisernes Schwert mit Scheide (die Schale des Griffes fehlt). 2, 3, 4. Verzierungen von Eisenschwertern. 5. Lanzenspitzen. 6. Gewandnadel aus Bronze mit Spiralmuster. 7. Bronzene Kriegerfigur aus Idria.

Minder sinnfällig und daher erst bei vorgeschrittener Erkenntnis aufzufassen ist die „Verhältnismäßigkeit", das Zusammenstimmen der einzelnen Teile eines Ganzen nach einem bestimmten, aber doch einfachen Gesetze. Die deutsche Sprache hat merkwürdigerweise keinen kurzen handlichen Ausdruck für das „Schön-Verhältnismäßige", und so muß ich wohl den undeutschen gebrauchen, und diese Formen „harmonische" nennen.

Das Letzte und Höchste, nur dem vollgebildeten Geiste erkennbar, ist die „bloße Gesetzmäßigkeit", der Zusammenhang, welcher notwendig bedingt ist durch die Wechselwirkung der einzelnen Teile auf einander, und dem ein nicht mehr einfaches, sondern verwickeltes Gesetz zu Grunde liegt. Das „Harmonische" ist nur eine Einzelart des „Gesetzmäßigen", das „Regelmäßige" wieder eine solche des „Harmonischen".

In allen ordentlichen — das heißt nicht gewaltsam gestörten — natürlichen Erscheinungsformen ohne Ausnahme herrscht „Gesetzmäßigkeit", und ich will gleich hier bemerken, daß sie auch unbedingtes Erfordernis für jedes Kunstwerk ist, was von „Harmonie" und „Regelmäßigkeit" nicht gilt.

Verzierung. Diesen Stufen entspricht genau auch die Entwicklung der Verzierung (Ornamentik). Die ersten Formen waren regelmäßig angeordnete Punkte und Linien, dann kamen höhere geometrische Zeichnungen — Kreise, Schraubenlinien u. s. w. — an die Reihe; später erst die „harmonischen" und zuletzt wirkliche Nachbildungen natürlicher Gegenstände. Den gleichen Vorgang sieht man aber in der Formengebung überhaupt, bei Bauten wie bei Geräten wird zuerst Regelmäßigkeit angestrebt — wenn auch nicht erreicht — dann später Verhältnismäßigkeit oder Harmonie. Rechtecke, Kreise, Würfel, Pyramiden,

Halbkugeln — sind allenthalben die ersten Gestaltungsformen der menschlichen Werke körperlicher Art.

Das gilt aber auch von den unkörperlichen, kurzweg gesagt, von den Gebilden der Ton- und Dichtkunst. Auch hier ist Regelmäßigkeit das Kennzeichen der ersten Anfänge; auf regelmäßigen Tonfall, regelmäßige Wiederholung von Worten und Wortordnungen u. s. w. nach vielfachen Gesetzen, beschränkt sich diese älteste Art Kunst.

Mit Vorstehendem habe ich in Kürze einige Andeutungen über das Gemeinsame gegeben, welches allenthalben den Grundlagen der Kunstentwicklung eigen ist. Noch einige andere Bemerkungen muß ich hier anfügen.

Das „Schöne". Die Grenze zwischen Fertigkeit und Kunst ist nicht scharf ausgeprägt; es ist zwischen beiden ein Uebergangsgebiet vorhanden, das man je nach der Auffassung dem einen oder dem andern zuweisen kann. Gewöhnlich nimmt man Zuflucht zu dem Gesichtspunkt des „Schönen".

Dieser ist aber gänzlich unbrauchbar. „Schön" ist ein veränderlicher, durchaus nur von persönlichen Anschauungen abhängiger Begriff. Das „Schön an sich" läßt sich nicht bestimmen, es giebt kein allgemein gültiges Gesetz dafür, sondern nur Lehrmeinungen, verschieden nach Art der Völker, der Zeiten, ja der Einzelnen.

Den Begriff „Kunst" vom Begriff „Schön" abhängig machen, heißt einseitig verfahren. Das ist nicht anders, als wenn jemand das ganze Wesen einer Stadt nach der Ansicht beurteilen wollte, die er aus dem Fenster eines Hauses gewinnt. Das Weitere hierüber wird sich an anderer Stelle verständlicher erläutern lassen. Dagegen glaube ich vorläufig ein verwendbares Merkmal für Kunst mit den Worten bezeichnen zu können: „Das jeweils — das heißt unter gegebenen zeitlichen und örtlichen Verhältnissen — Gefallsame".



Fig. 8. Künstlerische Erzeugnisse der Naturvölker.
(Nach Ratzel.)
1. Holzlöffel der Kaffern. 2. Geschnitzter Holzspatel aus Neuguinea. 3. Armring der Djur (Afrika). 4. In Holz geschnitzte Verzierungen von einer Trommel der Ambuella (Afrika). 5. Die Hälfte eines geschnitzten Schildes mit Tiergestalten, aus Neuguinea. 6. Thongefäß vom unteren Niger (Afrika) mit eingeritzten Verzierungen. 7. Thongefäß der Marutse (Afrika). 8. Schmuckplatte aus Perlmutter mit aufgelegtem Schildpatt, von den Admiralitätsinseln.

Kleinkunst und Kunstgewerbe. Als einseitige und willkürliche Einschränkung, die namentlich auf dem Gebiete der bildenden Künste in früherer Zeit üblich war, muß es bezeichnet werden, daß man jene Gebilde nicht als Kunstwerke in Betrachtung zog, welche man heute Erzeugnisse der „Kleinkunst und des Kunstgewerbes" nennt. Es liegt doch sicher kein sachlicher Grund vor, das Formen einer meterhohen Figur als Kunst, das Schnitzen

eines 3 cm großen Figürchens in Stein jedoch nicht als Kunst aufzufassen. In dieser Hinsicht urteilt man heute richtiger.

Es dürfte nun wohl genug der Allgemeinheiten sein und ich halte es für nützlicher, mich dem Besonderen zuzuwenden. Da deutsche Gründlichkeit eine geregelte Anordnung fordert, so muß ich wohl eine solche bekanntgeben: Die Betrachtung soll nach Völkerkreisen erfolgen, und zwar wird sie nur jene berücksichtigen, welche über die ersten Kulturstufen hinaus gelangten.

* * *

Aelteste Kunstformen. Die Abbildungen auf S. 4—9 bieten eine kleine Auslese aus dem reichen Formenschatze der ersten menschlichen Kunstthätigkeit. Sie sollen das im vorhergehenden Gesagte ergänzen, vor allem aber zum eigenen Nachdenken über die Mannigfaltigkeit der Formen und Höhe des Kunstsinnes und der Kunstfertigkeit in Zeiten und bei Völkern, welche wir meist noch als rein „barbarische" zu betrachten gewöhnt sind, anregen.



Fig. 9. Darstellungen des menschlichen und tierischen Körpers bei den Naturvölkern.

(Nach Ratzel.)

1. In Knochen geritzte Zeichnung eines Eskimos (Rentierjagd). 2. Zeichnung eines Tschuktschen. 3. Knochenschnitzerei eines Eskimos. 4. Schwirrbrett der Australier (religiösen Zwecken dienend). 5. Amulett aus Ubudschwe (Zentralafrika). 6. Indianische Schnitzerei (Gefäß) aus Nordwestamerika. 7. Ahnenbild der Igoroten von Luzon (Malayische Inseln). 8. Gegossener Messingstab der Ogbonineger (Westafrika).

Die ältesten Erzeugnisse der europäischen Kunst stellen die Abbildungen der Figur 2 dar. Die Verfertiger derselben gehörten wohl sämtlich reinen Jägervölkern an. Durch ihre Lebensweise waren sie gezwungen, sich eine scharfe Naturbeobachtung und große Handfertigkeit anzueignen. Dieses befähigte sie, einem Drange nach künstlerischer Bethätigung durch Nachbildung der für sie wichtigsten Wesen nachzugeben. Die Tiergestalt ist der hauptsächlichste und am besten gelungene Gegenstand ihrer Kunst. 1, das Bild eines Fisches, und 2, ein Mensch mit Stock oder Speer, zwei Pferdeköpfe, dahinter links ein niedergebeugter Baum, auch als Schlange gedeutet, geben uns zwei Proben, welche deutlich dies Streben nach Naturwahrheit erkennen lassen. Noch schöner tritt dieses bei den Nachbildungen der Tierköpfe oder Körper hervor, wie 3, 6 und 7 zeigen sollen.

Die beiden menschlichen Figuren in 4 und 5 stehen dahinter weit zurück; es sind gleichsam nur Abkürzungen, welche jedenfalls religiösen Zwecken gedient haben; man kann in ihnen also Anfänge einer religiösen Kunst erblicken. — Die Abbildungen der Figur 3 gehören einem Gebiete an, welches wir das Kunstgewerbe nennen. Dieses bietet ja das

größte Feld für die Kunstbethätigung, und es spricht für die Höhe des Kunstsinnes dieser, sowie der folgenden Zeit, daß so viel Wert auf den Schmuck der Gebrauchsgegenstände gelegt wurde. Rein künstlerische Darstellungen, wie wir sie in ihren Anfängen bei Fig. 2 sehen, kommen daneben nur vereinzelt vor. 1 und 2 zeigen die Lanzenspitze und die Axt in roherer Form, wie sie in der älteren Steinzeit öfter vorkamen. 3 und 4 sind feiner gearbeitet und entstammen der neueren Steinzeit. Ganz ähnliche Formen finden wir bei Völkern, welche noch jetzt ganz oder teilweise auf der niedersten Kulturstufe stehen. Einige solcher Formen sind in Fig. 4 abgebildet.

Nr. 5—10 auf Fig. 3 geben einige Gefäßformen und Proben ihrer Verzierung wieder. Die einfachste und älteste Art der Ausschmückung wurde dadurch erzielt, daß um den Gegenstand eine Schnur gelegt wurde; diese drückte sich in dem noch weichen Thon ab und hinterließ so ein Muster. Andere Verzierungen wurden mit der Fingerspitze eingedrückt (5) oder mittelst scharfer Instrumente eingeritzt und eingetupft (7, 8 und 9). Die Fig. 5—7 zeigen die Entwicklung der Kunstthätigkeit nach Einführung der Bronze und des Eisens. Der bildsamere Stoff ermöglichte eine größere Formenmannigfaltigkeit und eine reichere Ausschmückung mit eingeritzten, eingegrabenen und punzierten Verzierungen; auch durch einfaches Biegen von Bronzedraht entstanden schöne Schmuckformen (Fig. 6, 5 u. 6).

Durch verbesserte Handelsbeziehungen findet ein größerer Austausch der Formen zwischen den einzelnen Völkern statt; die Stile mischen sich.

Es ist hier nicht der Platz, die Entwicklung des Zierwerks und der Darstellung des Menschen und Tieres eingehender zu schildern. Ich muß mich deshalb mit diesen Hinweisen begnügen und das meiste dem eignen Suchen des Lesers überlassen. In jeder größeren Stadt finden sich ja Sammlungen von vorgeschichtlichen Funden, welche dem denkenden Beschauer mehr lehren, als Bild und Schrift in kleinerem Rahmen dies thun können.

Zum Schlusse dieses Abschnittes gebe ich noch einige Proben aus dem Formenschatze der Naturvölker. Die Beispiele der Fig. 8 lehren, wie hoch Formensinn und Schmuckbedürfnis entwickelt sind, während Fig. 9 zeigt, wie sich diese Naturmenschen mit der Darstellung der eigenen Gestalt abfinden. Man hüte sich davor, diese Erzeugnisse nur „interessant“ oder „komisch“ zu finden, sondern betrachte sie als Zeugnisse für den heißen Drang, der den Menschen auf jeder Kulturstufe zur Bethätigung eines Sinnes führt, der auf den höchsten Stufen zur Quelle des reinsten Genusses wird.

Aegypten.

Altes Reich. 2800—2200 v. Chr. Hauptstadt Memphis. — Mittleres Reich. 2200—1800 v. Chr. Hauptstadt Fajum. — Fremdherrschaft der Hyksos. 1700—1600 v. Chr. — Neues Reich. 1600 bis 1150 v. Chr. Hauptstadt Theben. — Herrschaft der Hohenpriester von Theben 1150—950, der libyschen Fürsten 950—728, Hauptstadt Bubastis, der Aethiopier bis 671, der Assyrer bis 662. — Die saitischen Herrscher. 662—526. — Persische Herrschaft. 525—332. — Alexander der Große bis 323. — Herrschaft der Ptolemäer bis 30 v. Chr. Hauptstadt Alexandria. — Römische Herrschaft.

Die Natur des Landes. Das Nilland und sein Volk haben von jeher die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, wurden als „merkwürdig" betrachtet. Wir sehen in der That hier ganz eigenartige Erscheinungen in der Menschengeschichte. Als ein besonderer Grundzug tritt das „Beharren und Erhalten" — das „Konservative" — auf, der von der Natur auch auf die Bevölkerung überging. Das trockene Klima ermöglichte, daß sich tierische und pflanzliche Stoffe, umsomehr natürlich menschliche Werke Jahrtausende hindurch fast unverändert erhielten. Wo wir sichere Kunde von dem Leben in urgrauer Vorzeit haben, danken wir es der Wüste, die uns so lebensfeindlich erscheint.

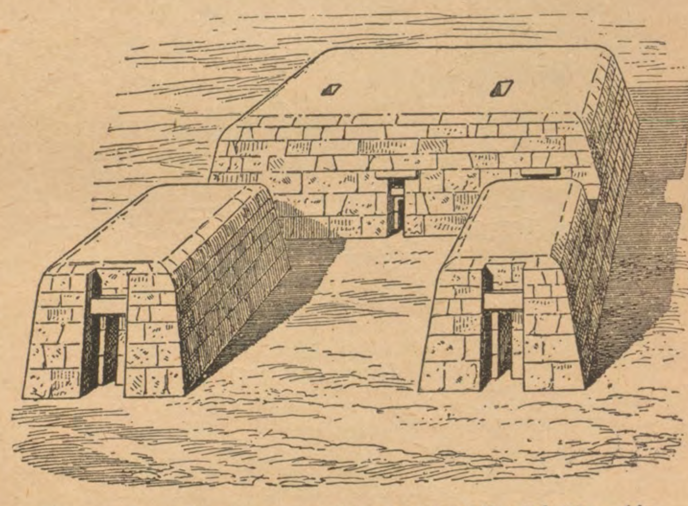


Fig. 10. Drei Mastabas von dem Gräberfelde bei Memphis. (Nach Perrot und Chipiez.)

Alter der Kultur. Streitig ist noch die Frage, ob die Kulturdenkmäler Aegyptens die ältesten der erhaltenen sind, aus früherer Zeit stammen, als jene der Euphratländer, Indiens und Ostasiens. Sicher ist, daß sie bis in die Zeit vor 2500 v. Chr. zurückreichen.

Das Volk. Welcher Rasse die Urbevölkerung des Nillandes angehörte, darüber herrschen auch noch verschiedene Meinungen. Ich neige mich jener zu, daß wir es mit einem Mischvolk aus Negern und Berbern (Libyer) zu thun haben. Da die Vermengung zweier Rassen immer und überall einen Kulturfortschritt zur Folge hat, so wäre derselbe bei den Aegyptern dadurch erklärt. Wahrscheinlich wären als der ältere Volksbestandteil die Neger zu betrachten; ob nun die hinzugekommenen Berber ein höheres Kulturwesen — aus Mittelasien — mitbrachten, oder ein solches schon vorfanden, nur aufnahmen und weiter entwickelten, ist eben nicht zu entscheiden. Jedenfalls wäre, die Richtigkeit obiger Annahme vorausgesetzt, in den Aegyptern der einzige Stamm der Negerrasse zu sehen,

welcher — allerdings nicht ganz aus eigener Kraft — auf eine höhere Stufe der Kultur gelangte. Sonst beharrten die Neger auf dem Standpunkte einfacher Naturvölker.

In der Zeit, für welche bereits beglaubigte geschichtliche Nachrichten vorliegen — um 2600 v. Chr. — erscheinen die Aegypter als ein einheitliches Volk, das sich als ureingesessen betrachtete, stolz sich schlechtweg „Menschen“ (rômet) nannte und alle Nicht-Aegypter somit als niedere Wesen ansah, von denen es sich abschloß. Es besaß ein festes staatliches und gesellschaftliches Gefüge, und seine Arbeitsfertigkeiten — was man im Deutschen „Technik“ nennt — sowie seine sonstigen Kenntnisse waren hochentwickelt. Damit erscheinen auch die Grundlagen für eine Ausbildung der Kunst gegeben.



Fig. 11. Eingang eines Felsengrabes bei Beni-Hassan.
(Nach Perrot und Chipiez.)

Eigenart der ägyptischen Kunstwerke. Der Rückschluß aus den auf uns gekommenen Kulturwerken auf die Eigenart des Volkes ergiebt, daß bei diesem die Verstandeskraft weit die Einbildungskraft (Phantasie) überwog. Da nun letztere für die Kunstentfaltung von ganz wesentlichem Einflusse ist, so prägt sich in der ägyptischen Kunst jenes Verhältnis in der Weise aus, daß in den Werken mehr das Verstandesmäßige, auf Vollendung der Arbeitsfertigkeiten Beruhende zum Ausdruck gelangt, als das freie, aus dem inneren Empfinden heraus erfolgende Schaffen.

Dazu kam noch die starre Festigkeit der gesellschaftlichen Ordnung, welche dem Einzelnen nicht gestattete, völlig frei nach seinem Sinne zu schaffen und zu bilden, ihn vielmehr nötigte, die anerkannten Ueberlieferungen und zu einer Art Gesetz gewordenen Anschauungen stets zu beachten. Dies mußte natürlich zu einer Hemmung des Fortschrittes und zuletzt zum Stillstande führen, zumal die vorerwähnte hochmütige Abschließung von allem Fremden die Befruchtung des ägyptischen Geistes und der Kunstübung durch Aufnahme neuer, jugendfrischer Gedanken und Einflüsse verhinderte.

Einfluß der ägyptischen Kunst. Wenn daher die ägyptische Kultur überhaupt und die Kunst insbesondere sehr lange Zeit und für den größten Teil des Mittelmeergebietes vorbildlich bestimmend und beeinflussend war — wozu am meisten die Phöniker als Vermittler beitrugen — so verlor sie immer mehr an Geltung, je weiter andere Völker fort-

schritten, insbesondere die Griechen, wurde diesen nur „merkwürdig", aber nicht mehr vorbildlich, und hatte daher zuletzt keinen Anteil mehr an der allgemeinen Entwicklung der Kunst. Immerhin war die ägyptische Kunst zu einer hohen Entfaltung gediehen, welche jene in Mittel- und Ostasien übertraf, auch unserem Empfinden näher kam und daher mit Recht bewundernde Anerkennung verdient.

Dichtkunst. Das Vorwiegen der Verstandesthätigkeit zeigt sich auch darin, daß die Wissenschaften in Aegypten zu einer hohen Vollkommenheit ausgebildet wurden, während die Dichtkunst zu keiner Bedeutung gelangte. In dem ägyptischen Schrifttum fand sich bisher nur ein Heldengedicht vor, sonst sind uns nur Volkslieder und Märchen, sowie „Romane" erhalten geblieben. Daß letztere aufkamen, ist gerade bezeichnend für die ägyptische Eigenart; der Roman nähert sich ja am meisten der Geschichtsdarstellung, das Wirkliche dient ihm als Grundlage und wird nur ausgeschmückt und umgestaltet. Die Volkslieder tragen die semitische Eigenart und zeigen viel Verwandtes mit den hebräischen Dichtungen. Die besondere Vorliebe für Märchen ist vielleicht ein Erbteil des Negerblutes, denn diese Dichtungsart trifft man in überraschender Weise bei allen Negerstämmen verbreitet.

Tonkunst. Ueber die Tonkunst weiß man natürlich so viel wie nichts; es liegt ja im Wesen dieser Kunstart, daß sich ihre Gebilde nur durch ein Hilfsmittel — die Notenschrift — erhalten lassen, das erst eine spätere Zeit erfand. Aus den Abbildungen von Tonwerkzeugen läßt sich nur schließen, daß eine immerhin ansehnliche Entwicklung stattgefunden haben dürfte.

Bauwesen. Um so reicher sind die Werke der bildenden Künste, welche erhalten geblieben sind. Am meisten bewundert wurde von jeher die Bauthätigkeit — ich sage absichtlich nicht „Kunst" — der Aegypter. Das Bewundernswerte liegt aber weniger in der Erfindungsgabe hinsichtlich Formen und Anordnung — also nach der künstlerischen Seite hin — sondern vielmehr in der Arbeitsfertigkeit und in der Bewältigung von Schwierigkeiten. Man denke nur daran, welche Aufgabe es war, eine 20—28 m lange Granitsäule — Obelisk — aus dem Felsen zu hauen, an ihren oft viele Tagereisen weit entfernten Ort zu schaffen und aufzurichten. Ueber den letzteren Punkt hat man in neuerer Zeit allerlei scharfsinnige Vermutungen ausgeheckt, ohne die Sache ergründen zu können.

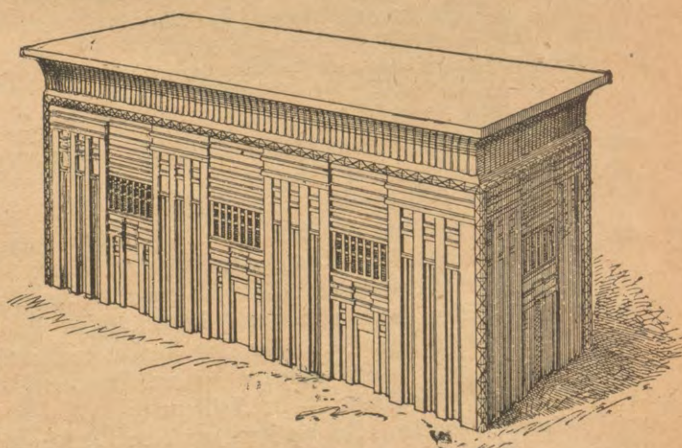


Fig. 12. Granitsarkophag des Königs Menkere.
Nachahmung eines Holzbaues.

Der Kunsttrieb in dem Sinne, etwas Besonderes zu schaffen, gab sich daher zuerst in dem Streben kund, besonders große Schwierigkeiten zu überwinden. Das Ungeheure, das Massenhafte ist daher bezeichnend für die ältesten Bauwerke. Die Größe ist ja das Sinnfälligste und macht den augenblicklich stärksten Eindruck, für Feinheit und zierliche Durchbildung der Formen wird der Mensch erst bei höherer Bildung empfänglich.

Denkmale. Sphinx. Pyramiden. Die ältesten Baudenkmale stammen aus der Zeit von 2800—2500 v. Chr., von denen am meisten genannt und bekannt sind: Sphinx von Giseh und die Pyramiden in der Umgebung von Memphis, welches die älteste Stadt ist, von welcher beglaubigte Nachrichten vorliegen.

Das Sphinx-Steinbild (Fig. 19) wurde aus einer vorhandenen Felsmasse ausgemeißelt, es hat 20 m Höhe und etwa 45 m Länge. Die Pyramiden sind Königsgräber; sie enthalten daher in ihrem Innern Kammern, zu welchen enge geneigte Gänge führen. Die Sicherung dieser Kammern und Gänge gegen den Druck der auflagernden Massen war eine schwierige Aufgabe und ihre sinnreiche Lösung — Verstemmung der riesigen Steinbalken und Anordnung von Hohlräumen, durch Ueberkragung der Schichten gebildet — zeugt von der damals erreichten Fertigkeit.

Gräber (Mastaba). Die Spitz-Pyramide war den Königen vorbehalten, die Gräber der Vornehmen hatten die Form von rechteckigen (nicht quadratischen) Pyramidenstumpfen und wurden rings um die Königsgräber angelegt. Sie hießen Mastaba (= Bank) und waren oft von bedeutender Größe (1000 m^2). Die Mastaba enthält drei Räume: den mit Bildern und Inschriften geschmückten Vorraum (Kapelle), in welchem das Totenopfer gebracht wurde; einen schmalen verschlossenen Raum — Serdab (= Keller) — für das Standbild, und eine unterirdische Kammer für den Steinsarg, in welchem der Leichnam (Mumie) lag. Letztere Kammer war durch 20—30 m tiefe Schächte mit der Mastaba verbunden. Bisweilen fehlt der Vorraum, andererseits sind manchmal mehrere Nischen für Standbilder vorhanden. Der Baustoff bei den ältesten Gräbern waren Ziegel, später wurde die Verwendung behauener Steine allgemeiner.

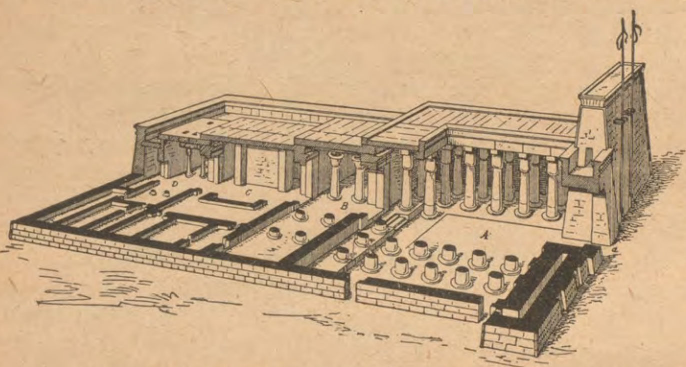


Fig. 13. Chonstempel zu Karnak.
(Nach Perrot und Chipiez.)
Längsschnitt (schräg gestrichelt) und Querschnitt (schwarz). Als Beispiel einer kleineren Tempelanlage.

Felsengräber. Neben den Grabbauten finden sich die Felsengräber, die aus den natürlichen Felsen ausgemeißelt wurden. Diese Art kam nach 2500 v. Chr. immer mehr auf, und seit 1800 v. Chr. wurden auch die Könige ausschließlich in Felsgrüften beigesetzt. Das Felsengrab enthielt gleichfalls eine Kapelle als Vorraum und eine Nische für das Standbild. Die Königsgrüfte bestanden aus einer Reihe von Gängen und Sälen, von welchen der letzte den Sarg enthielt.

Daß die Gräber eine solche bedeutende Rolle in der Bauthätigkeit der Aegypter spielen, hängt mit dem Glauben an das Fortleben auch nach dem Tode zusammen. Die wahrscheinlich älteste Vorstellung war, daß dem Toten durch die Opfergaben ein weiteres Dasein gesichert werde; später dürfte sich dann die Annahme ausgebildet haben, der Mensch bestehe aus Körper, Seele und einem dritten Wesen, Ka genannt, welches nach dem Tode seine Wohnung in dem Standbilde des Verstorbenen nehme, und dessen Erhaltung nicht nur die wirklichen, sondern auch die an den Grabwänden abgebildeten Opfergaben — infolge geheimnisvoller Kräfte — ermöglichen.

Tempel-Bauten. In die Zeit der Pyramiden-Bauten und Felsgräber fällt aber auch schon die Errichtung von Tempeln, welche von etwa 2100 v. Chr. an einen gewaltigen Aufschwung nahm. Die ältesten Tempel bestanden aus einem Vorraum und dem Allerheiligsten, einem viereckigen lichtlosen Raum, in welchem das Heiligtum (aus bemaltem Holze) sowie das Standbild der Gottheit oder ihres heiligen Tieres aufbewahrt wurde. Nur die Priester und Könige hatten hier Zutritt. Schon frühzeitig schlossen sich aber an diesen Hauptteil verschiedene Kammern zur Aufbewahrung von Opfergeräten und sonstigen dem Tempel gewidmeten Gegenständen an. Weiterhin wurde die Tempelanlage immer mehr

erweitert durch den Anbau von großen Sälen für Priester und Volk, von Säulengängen, die einen Vorhof einschlossen, dessen Eingang durch gewaltige Türme — Pylone — gekennzeichnet wurde. Der ganze Tempelbezirk wurde mit einer Umfassungsmauer eingefriedet. Innerhalb derselben, teilweise auch außerhalb, wurden noch Standbilder, Obelisken und ganze Reihen von Sphinxen aufgestellt.

Tempel von Karnak. Auf diese Weise entwickelten sich aus alten einfachen Tempeln durch Zu- und Vor-Bauten großartige Anlagen. Das hervorragendste Beispiel dieser Art ist der große Tempel von Karnak (s. Fig. 14 u. 15), den König Usertesen I. um 2100 v. Chr. gegründet hatte, und der seit 1600 v. Chr. von den Königen immer mehr vergrößert und verschönert wurde. Wiederholt wurden die Arbeiten daran unterbrochen, auch die griechischen Herrscher, die Ptolemäer, setzten sie noch fort, ohne daß sie zu einem völligen Abschluß gelangten, da 27 v. Chr. ein Erdbeben einen Teil des Riesenbaues zerstörte.

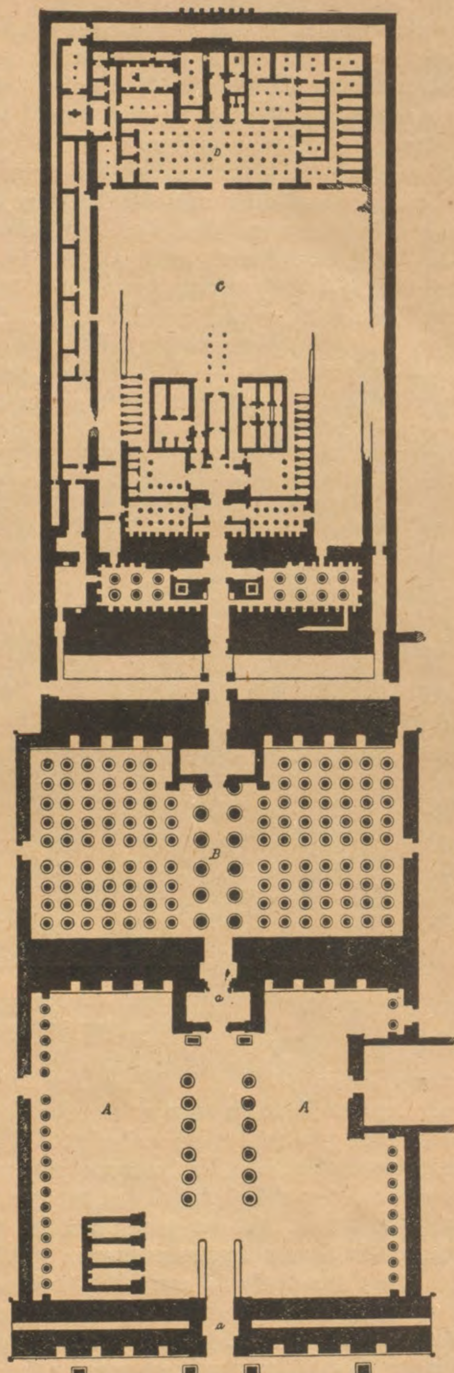


Fig. 14. Grundriß des großen Tempels von Karnak.
a Thorbauten, A Vorhof, B Säulensaal, C die eigentlichen Tempelräume, D Anbau.

Tempel der späteren Zeit. Die Tempel der späteren Zeit — insbesondere um 1350—1250 v. Chr. — wurden natürlich gleich von Anbeginn an in großer Ausdehnung und prunkvoller Gestaltung angelegt. Die grundsätzliche Anordnung der Tempelbauten wurde nicht nur in der letzten Glanzzeit des selbständigen Aegypterreiches (600 bis 525 v. Chr.), sondern auch unter den griechischen Herrschern (seit 300 v. Chr.) beibehalten, so daß man mit Recht sagen kann, die ägyptische Baukunst hat ihre Eigenart durch mehr als 2000 Jahre unverändert erhalten. Ihre volle Entwicklung zeigt sich schon vor 1200 v. Chr.; von da ab sind keine besonderen Fortschritte mehr zu beobachten.

Weltliche Bauten. Es erscheint selbstverständlich, daß neben den religiösen Bauten auch weltliche — namentlich Königspaläste — errichtet wurden, die an Großartigkeit jenen nicht nachstanden. Daß von diesen weltlichen Bauten verhältnismäßig weniger erhalten blieb, erklärt sich daraus, daß die Fremden, welche seit 525 v. Chr. Aegypten beherrschten, — Perser, Makedonier bezw. Griechen und Römer — zwar die Religion und somit auch die Heiligtümer der Aegypter unangetastet ließen, ja selbst letztere

schufen, aber hinsichtlich der weltlichen Bauten nicht die gleiche Rücksicht übten, sondern diese den Bedürfnissen und Anschauungen der neuen Zeiten anpaßten.

Eigenart der ägyptischen Baukunst. Was nun die Einzelheiten der ägyptischen Baukunst anbelangt, so muß ich mich darauf beschränken, auf einige der hauptsächlichsten Eigenheiten aufmerksam zu machen.

Erwähnt habe ich bereits, daß der ältere Baustoff Ziegel, der spätere der behauene Stein war. Vorher hatten aber die Aegypter den Holz-Bau geübt; dies geht deutlich aus den Felsengräbern hervor. Auf den Thürpfosten lagert ein runder Steinbalken, welcher die Form des Baumstamms ausgeprägt zeigt, auch die Decken erscheinen aus solchen Balken gebildet, und in der Verzierung der Wände tritt die Nachbildung von Lattengittern auf. Zu einer freien selbständigen Behandlung des Steins, wie wir sie besonders in der mittelalterlichen Baukunst sehen werden, sind die Aegypter nicht gelangt. Rundformen — Wölbungen und Kuppeln — blieben ihnen fremd, zähe hielten sie am Viereck fest. Bei ihrer vollendeten Arbeitsfertigkeit hätten sie in dieser Hinsicht wohl auch Fortschritte machen

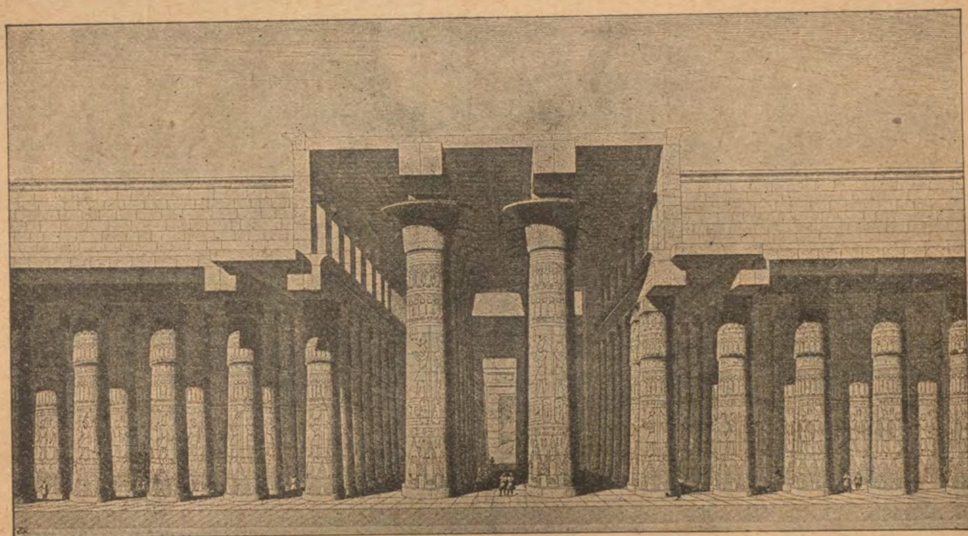


Fig. 15. Der Säulensaal des großen Tempels von Karnak.
(Nach einer Zeichnung von Chipiez.)

können, wenn eben nicht der Beharrungszug, das Festhalten an dem Ueberlieferten in dem Volksgeiste vorherrschend gewesen wäre. In den Tempelanlagen sehen wir ferner auch den Grundsatz der Regelmäßigkeit als maßgebend. Das ganze Bauwerk wird aus wesentlich gleichartigen Teilen durch einfache Aneinanderreihung zusammengesetzt, eine Gliederung nach höheren Gesichtspunkten, eine mehr den Gesetzen der lebendigen freien Entwicklung und des innerlichen Zusammenhanges, als blos den mathematischen folgende Anordnung findet nicht statt. Die Großartigkeit der Bauten liegt immer nur in dem Maße und in der Bezwingung von Schwierigkeiten, nicht in dem Ausdruck eines künstlerischen Gedankens. Die Sphinxe und Obelisken wurden paarweise aufgestellt, obwohl gerade letztere dadurch an künstlerischer Wirkung einbüßen.

Obelisken. Säulen. Die in der That bedeutsame Obeliskform ist eine der besten Schöpfungen ägyptischer Kunst; dagegen gelangt sie in der Behandlung der Säule zu keiner höheren Vollendung. Die Säule entwickelt sich aus dem vierkantigen Pfeiler, der in den ältesten Felsengräbern noch ausschließlich als Deckenstütze in größeren Räumen zur Anwendung gelangt. Schon hier findet sich der verbindende Auflageträger (Architrav) u. z. in vierkantiger oder Rundbalkenform. Der Pfeiler ruht noch unmittelbar auf dem

Boden auf (Abbildungen einiger Säulenformen findet man in den Erläuterungen am Schluß des Buches unter „Säule").

In den späteren Gräbern erscheint der Pfeiler achtkantig (s. Fig. 11), dann sechzehnkantig gestaltet und werden die Schmalseiten zwischen den Kanten in Rinnen ausgetieft (Kanellierung); der Schaft steht nicht mehr unmittelbar auf dem Boden, sondern auf einer abgerundeten Scheibe; oben wird dem Auflageträger noch eine viereckige Platte untergeschoben, während über dem Architrav ein Gesims angebracht wird, welches die Form von Querhölzern nachahmt.

Wurde so der Pfeiler — den ich den „natürlichen" nennen will, weil er die bei der Aushöhlung von Felsen stehengebliebene Stützmasse darstellt — zur Säule ausgestaltet,



Fig. 16. Felsentempel von Abu Simbel.

so trat um diese Zeit bereits auch eine „erfundene" Säulen-Art auf, welcher Pflanzenformen zu Grunde liegen.

Vier Rund-Stämme, welche am Fuße zusammengepreßt sind und nach oben sich verjüngen, erscheinen verbunden, u. z. unterhalb des oberen Endes durch eine Reihe von Bändern, die Seilen entsprechen. Der Teil über dieser Seilschlinge erhält nun die Gestalt einer vierteiligen geschlossenen Lotosblume (einer Art Wasserrose, in der Form nicht viel verschieden von der bei uns vorkommenden), und damit war ein weiteres Säulenglied, der Knauf — Kapitäl — eingeführt.

Aus dem sechzehnkantigen, mit Rinnen versehenen Pfeiler und dem vorgenannten Rundstamm-Bündel ergab sich dann die reine Rundsäule, bei welcher nun auch der Knauf eine verschiedenartige Ausgestaltung erhielt. In dieser zeigt sich aber kein besonderer „künstlerischer" Fortschritt. Das Vorbild des Lotoskelches bleibt bevorzugt.

Die ursprünglich vierteilige Form wird jedoch in zweierlei Art verändert. Die eine ist, daß der Blumenkelch zu einer vollständigen runden Masse wird, welche man mit bunten Schriftzeichen verziert. Bei der anderen tritt statt des geschlossenen der geöffnete Blumenkelch auf, dessen Grundform dann in mehrfacher Weise verändert und ausgestaltet wird. Gegen die ganze Lotosblumen-Form des Knaufes wird von dem Standpunkt unserer heutigen Anschauung aus eingewendet, daß sie eine unmögliche Vorstellung, einen inneren Widerspruch zwischen Mittel und Zweck enthält; weder die Spitze einer Knospe noch die ausgebreitete Blüte vermag die Last eines Gebälkes zu tragen, sie muß zusammengedrückt werden.

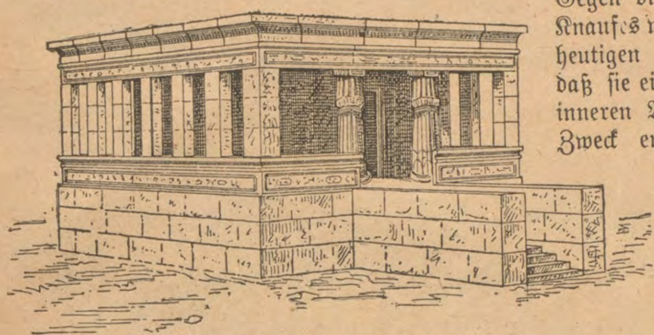


Fig. 17. Der Tempel von Elephantine.
(Nach Perrot und Chipiez.

Eine seltsame Abart von Säulenknäufen kommt daneben noch vor. Auf dem Säulenschaft ruht unvermittelt ein vierseitiges Gebilde auf, das auf jeder Seite ein Menschenantlitz zeigt; auf diesen vier Köpfen sitzt ein Würfel, welcher Außenseiten eines Tempels zur Darstellung bringt. Das ist eben auch keine sehr glückliche Verbindung.

In der übrigen Gestalt der Säule blieb auch die — aus der Nachahmung zusammengebundener Stämme hervorgegangene — untere und obere Einschnürung beibehalten, welche eine Anschwellung in der Mitte bedingt. Der im ganzen Bauwesen leitende Grundgedanke, durch Masse zu wirken, kommt natürlich auch bei den Säulen zum Ausdruck, die fast immer wuchtiger und umfangreicher sind, als es für den Zweck unbedingt notwendig wäre, so daß ein gewisses Mißverhältnis störend auftritt. (Abbildungen der wichtigsten Säulenformen findet man am Schlusse des Buches in den Erläuterungen unter „Säule".)

Verzierungen. In rein baulichen Verzierungen entwickelten die Aegypter auch keine sonderliche Erfindungsgabe und hielten an den frühesten Formen fest. Es sind dies der Rundstab, der mit einem Band umwunden ist, und die vorspringende Hohlkehle, welche eine Deckplatte trägt.

Die oft überreiche Bedeckung der Innen- und Außenwände mit Inschriften und bemalten, halberhabenen Bildniswerken (Reliefs) und die Aufstellung von recht zahlreichen freien Bildhauerarbeiten in den Räumen mußte die im Grunde genommen ärmliche Einfachheit der rein baulichen Formengebung verdecken.

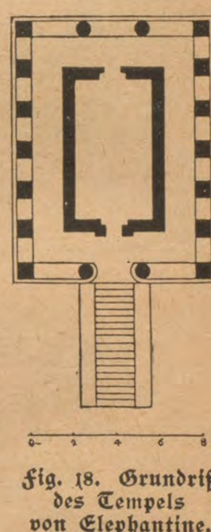


Fig. 18. Grundriß des Tempels von Elephantine.

Bildnerei. Wie in der Baukunst Fertigkeit und Scharfsinn sich weitaus mehr ausprägen als Gedankenschwung und Erfindungsgeist, so sehen wir dies auch in der Bildnerei, und wie dort, sind gleichfalls hier die Schöpfungen der älteren Zeit eigentlich erfreulicher als jene der späteren. Eine der frühesten, die schon erwähnte Sphinx, ist nicht nur wegen der Arbeit an sich bemerkenswert, sondern auch wegen der verhältnismäßig bedeutenden Vollendung in der Wiedergabe eines ausdrucksvollen Menschenantlitzes. In der Zeit um 2600 v. Chr. hatte die Bildnerei schon eine Stufe der Vervollkommnung erreicht, welche in der That unsere Bewunderung herausfordert. Die hier gegebenen Beispiele von Werken aus dieser Zeit können dies bekräftigen.

Streben nach Naturtreue. Das Hauptgewicht legte die ägyptische Bildnerei auf die Darstellung des Kopfes, beziehungsweise Gesichtes, und strebte hierbei die vollste „Natur-

wahrheit" an. Diese erscheint auch in erstaunlicher Weise erreicht, was eine unausgesetzte Schulung voraussetzt. Der Grund hierfür ist ebenfalls in den religiösen Vorstellungen, oder besser gesagt, in jenen von der Fortdauer des Menschen nach dem Tode zu suchen. Bei den Gräbern habe ich schon erwähnt, daß in jedem derselben ein Standbild des Verstorbenen hinterlegt wurde, in welchem der „Ka" desselben wohnte oder fortlebte. Der Ka wurde als das vollkommen getreue Ebenbild des Menschen aufgefaßt, und folgerichtig mußte höchste Naturtreue auch dem Standbilde eigen sein. Alle Fertigkeit richtete sich daher auf diesen Punkt, und mit ihrer zähen Thatkraft gelangten die Aegypter wirklich zu einer Meisterschaft in dieser Hinsicht. Doch eben nur in dieser Richtung; und ohne weiteres er-



Fig. 19. Der Sphinx von Giseh.
(Nach Photographie.)

scheint es verständlich, daß eine veredelte, vergeistigte Wiedergabe der menschlichen Form nicht erzielt, weil nicht angestrebt, wurde; es hätte dies ja geradezu dem Zweckgrunde widersprochen.

Da die Aegypter zwar richtig erkannt hatten, daß das innere Wesen des Menschen hauptsächlich im Gesichtsausdrucke sich auspräge, aber zum Verständnis der Bedeutung des ganzen Körpers für die Eigenart des Einzelnen offenbar nicht gelangt sind, so erklärt sich, daß sie auf die Durchbildung der anderen Körperformen bei ihrer Bildnerei weniger bedacht waren. Auch in diesem Punkte sind übrigens die älteren Werke besser als die späteren. Wie jedes einseitige Streben schließlich über eine gewisse Stufe der Vervollkommnung hinaus zur Uebertreibung und Entartung führt, so ging es auch hier.

Fortschritte und Verfall. In der Behandlung des Stoffes — zuerst wurde überwiegend Holz verwendet, dann Stein — wurden Fortschritte gemacht, ebenso auch in der Genauigkeit der Linienführung und in der Anordnung der einzelnen Teile; dennoch wirken

die späteren Erzeugnisse (2200—1700 v. Chr.) — ich möchte sagen wegen eines Uebermaßes von Naturtreue, wobei auch unwichtige Einzelheiten stark betont wurden — in ihrer Gesamtheit nicht mehr so günstig. Auch macht sich bereits das Erbübel — die Befolgung überlieferter Ausdrucksformen — allmählich geltend, was namentlich bei solchen Bildwerken auftritt, für welche der Meister keine unmittelbare Vorlage hatte, also bei Götterbildern und anderen, nur zum Schmuck bestimmten Werken.



Fig. 20. Holz-Flachbild von einer Scheinthür aus dem Grabe des Hesi in Sakkârah.
Etwa 3000 v. Chr. Museum zu Giseh.

In der Folgezeit (1600 — 1000 v. Chr.) trat ein weiterer Verfall ein, gerade wegen der Zunahme solcher reinen Schmuckzwecken dienenden Bildnereiarbeiten, da die Künstler nicht mehr auf die Naturtreue des Menschenausdrucks das Hauptgewicht legten, sondern auf die Aeußerlichkeiten: die Gewandung und den Zierat.

So wertvoll nun diese Darstellungen für unsere kulturgeschichtlichen Kenntnisse sind, so bedeuten sie doch einen „künstlerischen" Rückschritt.

Verbindung der Standbilder mit den Bauwerken. Auf eine bezeichnende Erscheinung bei diesen Werken muß ich noch aufmerksam machen. Während die älteste Zeit vollständig freistehende Figuren kennt, erscheinen in der Folge die Standbilder fast durchwegs in engster Verbindung mit dem Bauwerk oder einem Baugliede, also entweder sozusagen an die Wand geklebt, oder an einen Pfeiler gelehnt. Es scheint später eine „Kunstregel" geworden zu sein, daß eine solche Verbindung, mindestens mit einer Pfeilerstütze, stattfinden müsse, denn sie findet sich, wenn auch in verkleinertem Maße und gewissermaßen andeutungsweise, auch bei Standbildern, die auf den ersten Blick als freistehend erscheinen.

Gebundenheit der Formen. Diese Abhängigkeit des Bildwerkes von den Bauteilen bedingte natürlich in erhöhtem Maße eine Starrheit und Gebundenheit der Körperformen, die nach baulichen Gesichtspunkten gebildet wurden. Wir sehen auch in den besten Freifiguren der Aegypter einen Mangel an Bewegung: der Körper wird entweder in voller Ruhestellung, höchstens mit zum Schritt gespreizten Beinen dargestellt; immer erscheint die Gestalt, als wenn sie gewissermaßen im Augenblicke versteinert wäre. — Diese Art ist nun überhaupt aller älteren Kunst eigen; der Fortschritt besteht

eben darin, daß die Künstler zum Ausdruck der Bewegung auch bei den Bildnereiwerken gelangen. Dazu kamen aber die Aegypter nicht; einerseits lag die Ursache schon in ihrer Eigenart, welche die „Ruhe“ als das Höhere, Göttliche ansah — eine allgemein orientalische Auffassung —, andererseits in der vorhin betonten Abhängigkeit der Bildnerei von der Baukunst und deren Gesetzen.

Eine Befreiung aus diesen beiden Fesseln hätte zweifellos die ägyptische Bildnerei zu ähnlicher Höhe gelangen lassen, wie die griechische; denn Anlage dazu war vorhanden, sowohl Handfertigkeit wie ein großer Scharfblick für das Wesentliche und Bezeichnende in den natürlichen Erscheinungen.



Fig. 21. Flachbild in Kalkstein aus dem Grabe des Cha-Em-Het.
Vorsteher der Scheunen unter Amenophis III.
Um 1450 v. Chr. Berliner Museum.

Flachbildnerei (Reliefs). Der Letztere giebt sich noch mehr als in den Standbildern, in den halberhabenen Flachbildnereien (Reliefs) kund. Nach dem vorhin über das Verhältnis von Bildnerei zur Baukunst Gesagten wird es verständlich, daß die Flachbildnereiwerke in weit überwiegendem Maß vertreten sind. Die riesig ausgedehnten — baulich ungegliederten — Wandflächen der Tempel forderten geradezu einen solchen Schmuck. Ich möchte aber fast bezweifeln, ob diese Forderung auch wirklich die Veranlassung war, und nicht vielmehr der Grund darin zu suchen ist, daß die Aegypter bei ihrem ausgeprägten Sinn für Nützlichkeit die Wände für eine — wenn man so sagen darf — öffentliche Geschichtsschreibung und Berichterstattung verwerten wollten. Neben den Bildnereiwerken treten ja auch die Inschriften in gleicher Ausdehnung auf.

Bedeutung und Eigenart der Flachbildnerei. Diese Flachbildnereiwerke sind für die Kenntnis des ägyptischen Lebens und der Geschichte noch bedeutsamer, als alles andere, denn sie geben uns getreue Darstellungen des ersteren und von Ereignissen aus der letzteren. Nach meinem Grundsatze, vorerst das Gute anzuerkennen, will ich die unbestrittenen Vorzüge hervorheben. Dazu gehört wieder in erster Linie die Naturtreue, die sorgfältige Wiedergabe aller wesentlichen Einzelheiten und eine gewisse Lebendigkeit, die jedoch nicht künstlerischen Ursprungs ist, sondern eine notwendige Folge, da ja Bewegungsvorgänge dargestellt werden. Bei schärferem Zusehen findet man auch hier, daß der volle, freie Ausdruck der Bewegung nicht erreicht wird, sondern die Gestalten ebenfalls den Eindruck machen, als wären sie, wie im Dornröschen-Schlosse die Leute, im Augenblicke ihrer Thätigkeit verzaubert worden.

Dank dem ägyptischen Scharfblick für das Bezeichnende und der Genauigkeit in der Darstellung, können wir ein völlig zuverlässiges Bild von der körperlichen Erscheinung — dem Rassemäßigen — nicht nur der Aegypter sondern auch fremder Völker gewinnen,

deren eigentümliche Züge getreu wiedergegeben werden. Selbstverständlich ist diese Treue hinsichtlich der anderen Aeußerlichkeiten, der Tracht und Bewaffnung.

Das Auge der ägyptischen Bildner blieb aber an diesen Aeußerlichkeiten haften. Wie bei den Standbildern fehlt auch den Gestalten der Flachbildnerei der Ausdruck der „persönlichen" Eigenart und des inneren Lebens. Ob nun eine Ackerarbeit, ein Tanz oder ein Kampf dargestellt wird, die Gestalten zeigen immer den gleichen Gesichtsausdruck. Nur die Geschlechter und Rassen werden unterschieden; nicht die einzelnen Persönlichkeiten.

Auch in der Flachbildnerei sind die älteren Werke freier und lebensvoller, als die späteren, bei denen für gewisse Vorgänge schon eine vorgeschriebene, überlieferte Form der Darstellung auftritt, was einer weiteren künstlerischen Entwicklung nur hinderlich wurde; eine vollkommene war schon deshalb unmöglich, weil den Aegyptern die Gesetze des Räumlichsehens (Perspektive) unbekannt blieben.

Besonderheiten der Darstellungsweise. Dieser Hauptmangel bedingte verschiedene bezeichnende Erscheinungen in den Flachbildwerken, sowie natürlich auch in der Malerei. Die auffälligste ist die sonderbare Verdrehung aller Körper, welche nicht in reiner Seitenansicht dargestellt sind. Die letztere wurde in der ältesten Zeit auch bevorzugt, und die Gestalten dieser Art machen auch den besten Eindruck, wie sich aus den hier gegebenen Proben ersehen läßt. Nun läßt sich aber nicht alles in reiner Seitenansicht geben, und da nahmen nun die Aegypter eine verwickelte Darstellungsweise an. Füße, Beine und in der Regel auch der Unterleib wurden in Seitenansicht, der Oberkörper und die Hände in Vorderansicht, der Kopf wieder seitlich, dagegen das Auge von vorne gezeichnet. Daß trotz dieser Verdrehung die Gestalten noch in verhältnismäßig so hohem Maße natürlich erscheinen, ist eigentlich bewundernswert.

Die Geschicklichkeit der Aegypter zeigt sich ferner in der Lösung der Aufgabe, die leichte durchsichtige Gewandung darzustellen, unter welcher die Körperformen hervortreten.

Bemerkenswert ist auch, daß die Darstellung von Tieren eine meist sehr gelungene ist; nicht nur sind die Arten scharf gekennzeichnet, auch die Bewegung ist natürlicher, und wenn freilich meist Seitenansicht gewählt ist, so sind doch manchmal Stellungen wiedergegeben, welche fast wie räumlich-gesehen erscheinen, wenigstens tritt die Verdrehung, wie bei den Menschenkörpern, nicht so auffällig hervor.

Minder glücklich ist die Wiedergabe der Pflanzengebilde, deren Gesamterscheinung ohne Kenntnis der Gesetze des Räumlichsehens freilich schwer darzustellen ist, und mußten sich die Aegypter daher auf die besonders bezeichnenden Einzelheiten (Blattformen) beschränken, die in flacher Seitenansicht gegeben werden konnten.

Eine weitere Folgeerscheinung des Unvermögens, räumlich zu sehen, ist es, wenn bei Darstellung von Vorgängen, an welchen Menschenmassen beteiligt sind, die Gestalten übereinander und zwar willkürlich — nicht im Verhältnis — verkleinert angeordnet werden.

Herstellungsweise der Flachbildwerke. Eigentümlich ist die Behandlungsart der ägyptischen Flachbildnerei. Die Werke, in welchen die Gestalten wirklich halberhaben herausgearbeitet sind, kommen verhältnismäßig selten vor; für die überwiegende Mehrzahl ist der Ausdruck „Flächebild" besonders zutreffend. Das Hervortreten der Figuren wird nämlich nur dadurch erzielt, daß rings um sie der Grund vertieft ist, so daß die Bildfläche mit der Wandfläche zusammenfällt — die Gestalten nicht aus letzterer heraustreten — und der Eindruck des Halberhabenen durch die umgebende Vertiefung in der Wandfläche hervorgerufen wird. (Die Griechen nannten diese Art Koilanoglyphe.)

Immerhin bleibt dieser Eindruck ein schwächlicher, und die volle Wirkung einer körperlichen Erscheinung wird nicht so erzielt, wie bei den halberhabenen Gebilden, die aus der Fläche herausragen. Bei den ägyptischen Werken wurde jedoch der Eindruck wesentlich verstärkt durch die Bemalung mit ungemein kräftigen Farben.

Malerei. Bemalung der Standbilder und Flachbildwerke. War die Bildnerei der Baukunst unterthänig, so erscheint die Malerei wieder im Dienste der ersteren. Schon die Standbilder wurden fast durchwegs bemalt; ausgenommen blieben nur solche, die ohnehin

aus farbigem Stein geformt waren (Rosengranit, grüner Serpentin u. s. w.). Bei den aus weißem Gestein (Kalk, Sandstein) und aus Holz gebildeten Figuren erschien die Farbe unerläßlich. Ob eine ausgesprochene Farbenfreudigkeit den Aegyptern eigen war, oder ob nur das Streben nach Naturtreue als Hauptgrund anzusehen ist, will ich unerörtert lassen; jedenfalls dürfte aber letzterer sehr bestimmend gewesen sein. Bei den ägyptischen Flachbildnereiwerken war die Farbe geradezu eine Notwendigkeit, da sonst die Darstellung zu wenig sichtbar gewesen wäre.

Eigentlich kann man hier von einer Malkunst in unserem Sinne nicht reden, derb ausgedrückt, ist es eine Anstreicherarbeit; rein handwerksmäßig. Die altägyptischen Maler

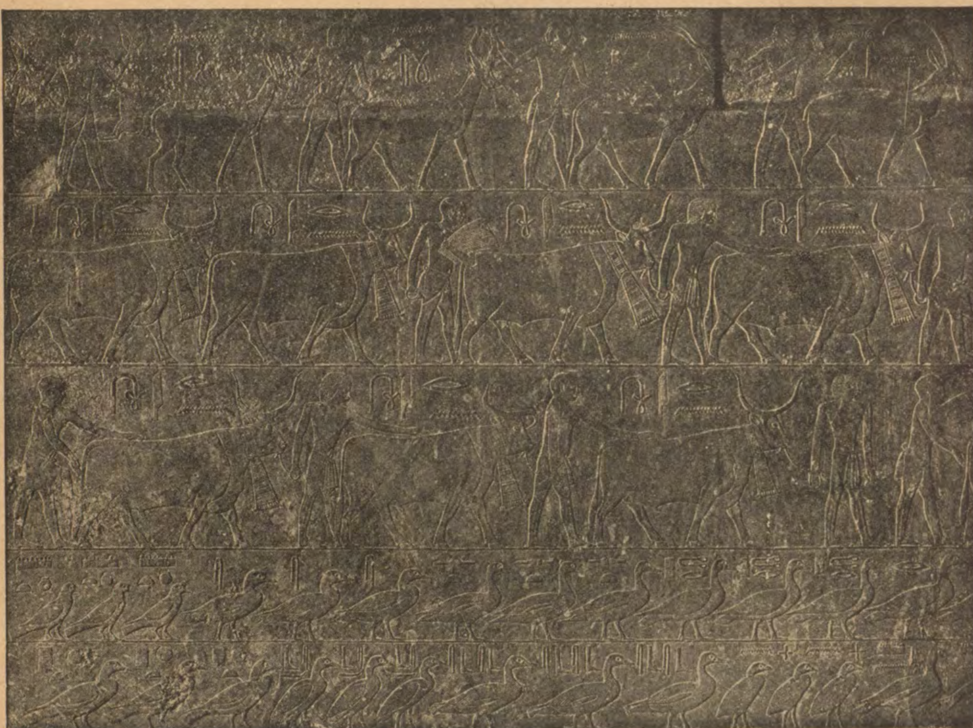


Fig. 22. Vorführung der Opfertiere.
Flachbild aus dem Grabe des Ma-Nofer. Altes Reich. Berliner Museum. (Nach Photographie von Mertens.)

genossen auch den Vorteil, daß sie sich nicht zu bemühen hatten, durch Schattengebung den räumlich-körperlichen Eindruck hervorzurufen, dies war durch den halberhabenen Untergrund besorgt. Die einzelnen Teile der Gestalten wurden gleichmäßig — ohne Abtönung — mit der jeweils entsprechenden Farbe überzogen, und eine gewisse Geschicklichkeit lag nur darin, daß die unter den durchsichtigen Gewändern sichtbaren Gliedmaßen auch in gedämpfter, schattenhafter Farbe wiedergegeben wurden, welche von der satten Kraft bei den unbedeckten Gliedern abstach.

Farben. Die Anzahl der verwendeten Farben war ziemlich groß, man kann deren etwa zwölf — einige meinen noch mehr — sicher unterscheiden. Es sind fast durchwegs Erdfarben, — Ockererde, Zinnober, Gyps, Kupfervitriol u. s. w.; für Schwarz Knochenkohle — welche mit Wasser, Eiweiß, Honig und Tragantgummi verrührt und mit Rohrstengeln oder Haarpinseln aufgetragen wurden.

Wandgemälde. In der späteren Zeit — vielleicht schon nach 1500 v. Chr. — kamen auch reine Wandmalereien — ohne halberhabenen Untergrund — auf, die jedoch sich von den anderen nicht unterscheiden. Die Ansicht, daß nur aus Ersparungsgründen auf die flachbildnerische Ausarbeitung des Untergrundes verzichtet wurde, ist wohl zutreffend. Es kam jedenfalls billiger, die Sache blos auf einen aus Nilschlamm bereiteten Bewurf aufzumalen. Daß die Malerei auf glatter Fläche eine Schattengebung erfordert, soll sie den Eindruck des Räumlichkörperlichen machen, wurde den Malern wohl nicht bewußt, sonst hätten sie sich mehr bemüht, diese Aufgabe zu lösen; so begnügten sie sich damit, bestenfalls durch eine schwarze Linie — welche der früheren Vertiefungslinie entsprach — den Umriß eines Teiles hervorzuheben.

Farbensinn. Anerkennenswert ist dagegen der Sinn für die Zusammenstimmung der Farben, welcher sich in den reinen Verzierungen (Ornamente) kundgiebt, deren Muster auch geschmackvoll in der Zeichnung sind. Diese Art Farbensinns ist aber fast bei allen orientalischen Völkern zu finden, und tritt namentlich in den Erzeugnissen der Weberei (Teppiche) zu Tage.

Griechischer Einfluß. Die stammeseigene ägyptische Malerei blieb in dem Banne der Bildnerei, und erst der griechische Einfluß unter der Ptolemäerherrschaft brachte einen Umschwung. Ich bin jedoch der Anschauung, daß die Werke aus dieser Zeit — nach 300 v. Chr. — wenn auch auf ägyptischem Boden entstanden, nicht mehr der ägyptischen Kunst sondern der griechischen zuzurechnen sind, und sie sollen daher an anderer Stelle besprochen werden.



Fig. 23. Nach Diktat schreibende Sklaven.
Kalkstein-Flachbild im Museum zu Florenz.

Gesichtsmasken, Tafelbilder. Hier mag nur folgendes erwähnt sein: Die ägyptische Bestattungsweise wurde auch von den Fremden, die sich dort ansiedelten, angenommen, und die Sitte, die Leichen als „Mumien“ in Grabstätten beizusetzen, erhielt sich bis über 400 nach Chr. hinaus. Dagegen war später eine Wandlung insofern eingetreten, als die in der älteren Zeit üblichen Standbilder — an welche der „Ka“ gebunden war — zunächst durch bildnerisch geformte Gesichtsmasken und endlich durch bloße auf Holztäfelchen gemalte Bildnisse ersetzt wurden. Da, wie schon erwähnt, der religiöse Grund — die Vorstellung vom „Ka“ — größte Naturtreue bedingte, so steht zweifellos das Aufkommen der Tafelbilder im engsten Zusammenhang mit der Einführung der vorgeschrittenen griechischen Malweise, die auf ägyptischem Boden dann, entsprechend der gestellten Aufgabe, nach der naturalistischen Richtung hin sich ausbildete. Diese an den Mumien gefundenen Gesichtsbildnisse sind demnach als Zeugnisse für die Entwicklung griechischer Kunstweise unter dem Einflusse ägyptischer Anschauungen zu betrachten. In den Wüstenstädten, wohin die griechischen Meister mit ihrer Kunst wohl seltener kamen, erhielt sich die Verwendung von bemalten



Fig. 24. Brustbild eines Königs.
Aus dem alten Reich, etwa 2600 v. Chr.
Museum zu Florenz. (Nach Photographie.)

Gesichtsmasken auch in der vorgenannten Zeit, zu welcher im Nilthale die Tafelbildnisse wohl allgemein gebräuchlich waren.

Aegyptische Kleinkunst, Kunstgewerbe. Wollte man die ägyptische Kunst nur nach den Bauwerken, der Bildnerei und Malerei beurteilen, so würde sie — bei aller Anerkennung der hochentwickelten Arbeitsfertigkeit — im Sinne der „reinen Kunst" allerdings nicht sehr hoch einzuschätzen sein. Günstiger gestaltet sich aber das Urteil, wenn man die ägyptischen Leistungen in der Kleinkunst oder dem Kunstgewerbe in Betracht zieht. Auf diesem Gebiete kommt auch der Gesichtspunkt des „Schönen" zur Geltung, zeigt sich eine reiche Erfindungsgabe und ein fein gebildeter Geschmack. (S. d. Tafel „Kunstgewerbe d. Altertums".)

Wenn ich hervorhob, daß die Aegypter nicht dazu gelangten, die Bauformen lebendig und frei zu entwickeln, die Gestaltungsmöglichkeit des Baustoffes zu verwerten, so daß auch ihr Steinbau an den Grundformen des Holzbaues festhielt; wenn sie in der Bildnerei in dem einseitigen Streben nach Naturtreue befangen blieben und in der Malerei über das bloße Bemalen nicht hinauskamen, so bekunden sie in der Kleinkunst eine entschieden höhere Begabung. Ich sehe die Erklärung darin, daß auf diesem Felde die Künstler eine größere Freiheit besaßen, nicht durch strenge, unantastbare Vorschriften, entsprechend den überlieferten Anschauungen in Religion und Sitte, gebunden waren, und wohl auch den Einwirkungen fremder Muster nachgeben konnten.

Bei ihrer außerordentlichen Arbeitsfertigkeit war es ihnen leicht, aller Schwierigkeiten, die im Stoffe lagen, Herr zu werden; wichtiger und anerkennenswerther ist, daß sie in der Kleinkunst auch aus der Natur des Stoffes und dessen Behandlungsweise heraus entsprechende Formen entwickeln lernten. Es lassen sich auch die Fortschritte deutlich verfolgen.

Formen in der Kleinkunst. Zunächst scheint auch die Kleinkunst durch das Bauwesen beeinflußt, indem bauliche Formen — Säulen, Tempelwände u. dgl. — verwertet, auch die Verzierungen nach Vorbildern aus der Baukunst gestaltet wurden. Daneben wurde die Nachbildung von Naturformen — Tieren und Pflanzen — mit Fleiß und Geschick geübt und in der naturtreuen Wiedergabe eine große Vollendung erzielt. Dann entwickelt sich aber auch die freie selbständige, über bloße Nachahmung hinausgehende Gestaltung von Formen, welche vom Künstler erfunden wurden, der Bestimmung des Gegenstandes entsprechen und dabei gefallsam sind, indem bei der Gliederung und Anordnung der einzelnen Teile nicht nach den einfachen mathematischen Gesetzen, sondern nach jenen höheren des Zusammenstimmens verfahren wird.



Fig. 25. Kopf der Prinzessin Nefert.
Von einem Kalksteinstandbild des alten Reiches
Museum zu Gizeh.

Vorbedingungen des Kunstschaffens. Aegypten hatte in seiner natürlichen Fruchtbarkeit und seiner dichten arbeitsamen Bevölkerung die Bedingungen für die Entwicklung großen Reichthums und damit auch behaglicher Lebensführung, welche freilich auf den

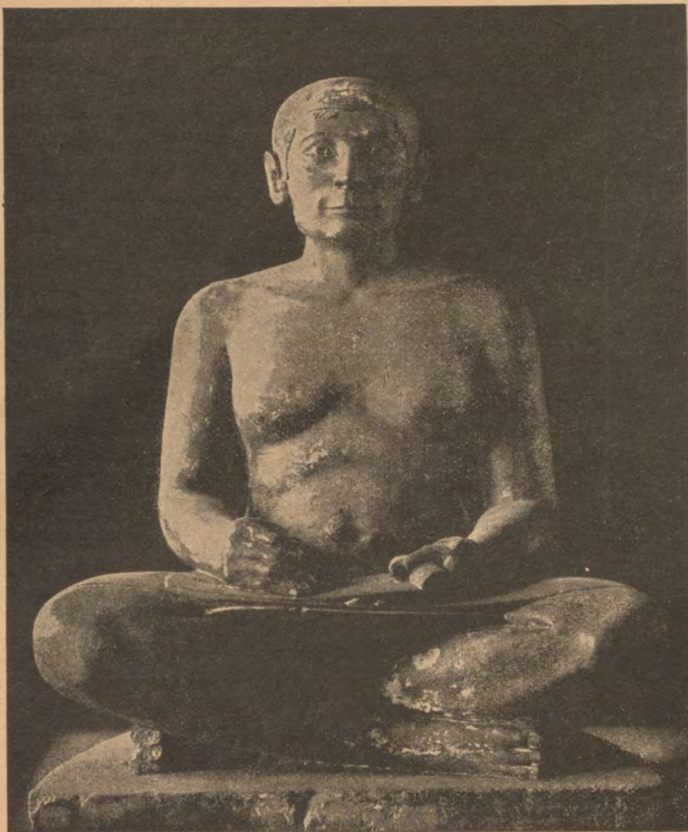


Fig. 26. Der Schreiber.
Bemaltes Kalksteinstandbild aus dem alten Reich.
Paris, Louvre. (Nach Photographie von Braun & Clement, Paris.)

kleineren Kreis der vornehmen Volksklassen beschränkt blieb, während die große Masse in mühseligem Frohndienst ihr Dasein fristete. Die schroffen gesellschaftlichen Gegensätze behindern jedoch niemals die Entfaltung der Kunst und des Kunstgewerbes, im Gegenteil fördern sie meist dieselbe, weil eben durch die Anhäufung der Reichtümer in den Händen einer kleinen Anzahl Menschen diese in den Stand gesetzt werden, ihr Leben schmuckhaft zu gestalten. Schließlich wirkt eine von den Vornehmen gepflegte Kunst auch auf die tieferen Schichten insofern ein, als auch deren Gebrauchsgegenstände eine bessere und feinere Form erhalten, als dort, wo jede Anregung fehlt, wie es bei den Israeliten der Fall war. Eine gesellschaftliche Gleichmäßigkeit wird nur dann gedeihlich für die Kunst, wenn sie auf allgemeiner Wohlhabenheit beruht.

Vervollkommnung der Fertigkeiten. Die häuslichen Geräte der vornehmen Aegypter, die uns erhalten blieben, bezeugen noch mehr als die Schmucksachen, daß sie verfeinerten Lebensgewohnheiten huldigten. Jene sind nicht immer aus kostbaren Stoffen gearbeitet, auf den rohe Völker den Hauptwert legen, sondern man sieht, daß die geschmackvolle Arbeit geschätzt wurde. Die Handwerker, welche durch das Bedürfnis ihrer vornehmen Kunden veranlaßt wurden, die Arbeitsfertigkeit und Formengeschick auszubilden, lieferten dann auch für die einfacheren Volksschichten eine Ware von besserer Ausstattung; das erhellt aus den Gefäßen, die man in den Massengräbern fand.

Da auch der ärmere Aegypter irgend ein Zaubermittel — Amulet — zu besitzen und seinen verstorbenen Angehörigen ein Kleinod ins Grab mitzugeben bestrebt blieb, so war der Bedarf an Gegenständen der Kleinkunst ziemlich erheblich. Man darf sich daher nicht wundern über die Reichhaltigkeit von Funden solcher Art. Alle brauchbaren Stoffe wurden mit gleicher Fertigkeit behandelt, Holz, Metall, Stein, Elfenbein; in der Töpferei, Leinwand- und Teppichweberei waren die Aegypter Meister. Stricken und Sticken verstanden sie so gut, wie eine deutsche Frau von heute. Kurzweg kann man sagen: in der Handfertigkeit hatten die Aegypter eine Vervollkommnung erreicht, die auch heute nicht übertroffen wird.

Die „Stile" der verschiedenen Zeiträume. Ich will nun noch in Kürze über den allgemeinen Entwicklungsgang der ganzen ägyptischen Kunst — man pflegt gewöhnlich von „Stilen" zu sprechen — einiges zum Schlusse bemerken. Im „alten Reiche" u. z. schon

um 2500 erscheint die ägyptische Kunst in ihren wesentlichen Grundzügen ausgebildet, der eigentümliche „Stil“ begründet. Nach einer Zeit des Verfalls (2500—2200) tritt im mittleren Reich die Blütezeit ein, der Stil wird völlig entwickelt und gilt für die spätere Zeit als „klassisch“. Die Hyksos nahmen keinen Einfluß auf die Kulturentwicklung, unterdrückten sie weder, noch förderten sie dieselbe.

Im neuen Reich gelangt Aegypten zur Stellung einer Großmacht, welcher auch fremde Staaten zinspflichtig sind. Die einfließenden Reichtümer gestatteten eine große Ausdehnung der Bauthätigkeit (besonders unter Ramses II., 1348—1281 v. Chr.) und eine üppige Lebensweise der vornehmen Schichten; ein Fortschritt in den Künsten und eine weitere besondere Stilentwicklung ist jedoch nicht zu bemerken, nur eine größere Verbreitung und ein Aufschwung des Kunstgewerbes infolge gesteigerten Bedarfes.

Abermals trat ein Niedergang ein, bis nach Vertreibung der Assyrer unter den saitischen Herrschern eine zweite Blütezeit anbrach. Die Ansiedlung griechischer Söldner, mit deren Hilfe die assyrische Herrschaft gestürzt worden war, noch mehr aber die Niederlassung griechischer Kaufleute, denen die Hafenstadt Naukratis überlassen wurde, übten einen ungemein belebenden Einfluß. Der Handel hob den Wohlstand auf eine noch nicht erreichte Höhe und bedingte auch den Wiederaufschwung der Künste. Man griff dabei wieder auf die Formen des klassischen Stils, der guten Vorbilder aus der alten Zeit, zurück, wie überhaupt eine Nachahmung der letzteren Gepflogenheit wurde; es war also eine Art Wiedergeburt der altägyptischen Kunst unter dem Einflusse erweiterter Anschauungen, ohne daß jedoch eine Einwirkung griechischen Kunstgeistes maßgebend hervortritt. Die ägyptische Eigenart bleibt bewahrt.



Fig. 27. Der Dorfschulze. Holzstandbild aus dem alten Reich. Der Körper war mit feiner Leinwand und einer bemalten Gipsschicht überzogen. Aus einem Grabe bei Sakkarah. Museum zu Giseh.

Die persische Herrschaft machte allem ein Ende. Unter den makedonisch-griechischen Herrschern aus dem Geschlechte des Ptolemaeos Lagos wurde griechische Kultur auf allen Gebieten herrschend; das ägyptische Volkstum war altersschwach geworden und nicht mehr im stande, seine Eigenart zur Geltung zu bringen. Wohl entstanden noch unter den Ptolemäern Tempel, bei welchen der altägyptische Stil beibehalten wurde — aus Rücksicht auf die religiösen Anschauungen — aber sie zeigen eine völlige Entartung des Stiles, die am meisten in den Bildnereiwerken, weniger in den Bauformen selbst hervortritt. In allen weltlichen Dingen herrscht aber fortan der griechische Geist.

* * *

Erläuterung der Abbildungen. Die Einfachheit der ägyptischen Bauformen ermöglicht es, mit wenigen Beispielen ein Bild derselben zu geben. Die allbekannte Form der Pyramide ist im Hintergrunde des Bildes auf S. 21 sichtbar, und die des Grabes der Vornehmen [Mastaba] auf S. 13 (Fig. 10). Da diese schon weiter oben ausführlich geschildert wurden, ist eine Erklärung der Bilder hier überflüssig. Dies gilt auch von den Felsengräbern, für welche ich ein Beispiel aus Beni-Hassan gebe. Hier sind besonders die Säulen zu beachten, welche noch deutlich den Ursprung aus der einfachsten Stützenform, dem vierseitigen Pfeiler, erkennen lassen.

In dem Basaltsarkophage des Königs Menkere (Fig. 12) (wahrscheinlich vor 2600 v. Chr. entstanden) ist die Nachahmung eines Holzbaues zu erkennen, welcher, da die Holzbauten selbst infolge ihrer geringen Widerstandsfähigkeit gegen die Witterung u. s. w. und wegen der leichten Verwendbarkeit ihres Materials nicht auf uns gekommen sind, uns ein Bild

der Baufügung geben muß. Von den auch an Steinbauten regelmäßig wiederkehrenden Formen, welche deshalb zu den allgemeinen Kennzeichen ägyptischer Baukunst gehören, finden wir die Hohlkehle und den an den Hauptkanten sich hinziehenden Wulst. Die Wände stehen im Gegensatz zu den meisten Steinbauten senkrecht, wie es ja bei einem Holzbau naturgemäß ist, und sind in der Art des Fachwerkbaues gegliedert.

Damit sind die allgemeinen Formen der frühzeitigen Bauten erschöpft, und ich kann mich den folgenden Beispielen der höchst entwickelten Baukunst zuwenden.



Fig. 28. Der Priester Re-Nefer. Standbild aus dem alten Reich. Bemalter Kalkstein. Museum zu Giseh.

Anordnung des Tempels. Einen guten Begriff von der Anordnung der Tempelbauten giebt einer der elf Tempel von Karnak, der „Chonstempel" daselbst (S. 16). Hier finden wir alles für den ägyptischen Tempel Bezeichnende in kleinen Verhältnissen, aber gerade deshalb sehr deutlich wieder. Durch den Thorbau a gelangt man in den Vorhof, welcher an den Seiten von gedeckten Säulengängen begrenzt ist. Ein paar Stufen führen in einen Säulensaal, welcher hier nur klein, bei dem großen Tempel von Karnak zu einem gewaltigen Raume wird. Das Licht fällt bei allen Tempelbauten von oben ein (s. das Bild auf S. 18).

Vom Säulensaal gelangt man in das Heiligtum, den eigentlichen Tempel, welcher wahrscheinlich nur den Priestern und Königen zugänglich war. In diesem ist das „Allerheiligste", die Cella zu suchen, C., um welches sich eine Anzahl Gemächer reihen, deren Bedeutung uns nicht bekannt ist. Den Abschluß nach hinten bildet wieder ein Säulensaal, welcher aber weit kleiner wie der Erstere ist und wahrscheinlich den Priestern als Versammlungsraum diente.

Die Tempel von Karnak. Die gleiche Anordnung, nur in gewaltigerem Maßstabe und mit reicheren Einzelheiten, finden wir bei dem großen Tempel von Karnak. Ich gebe auf S. 17 eine Abbildung des Grundrisses nach den Aufnahmen von Brune wieder und füge hier einige Zahlen bei, welche am besten zeigen, wie gewaltig die Ausmessungen dieser Bauwerke sind. Die Gesamtanlage von Karnak bedeckt einen Raum von 1400 m Länge und 560 m Breite. Auf diesem standen elf kleine und größere Tempel und zwar regellos, d. h. ohne bestimmte Ordnung nach einer Himmelsrichtung. Die einzelnen Tempel waren zum Teil durch gemeinsame Umfassungsmauern, zum Teil durch lange Sphinxalleen verbunden. — Der gewaltigste dieser Bauten ist der große oder Haupttempel, welcher uns hier näher beschäftigt. Die Gesamtlänge desselben beträgt 365 m, die größte Breite 113 m. Die Umfassungsmauer, welche allerdings noch mehrere kleinere Tempel einschließt, mißt etwa 2400 m. Nach Durchschreitung des ersten Thorbaues gelangt man, wie beim Chonstempel in den Vorhof A mit einem aus zwölf Säulen gebildeten Mittelgange, welcher auf den zweiten Thorbau leitet. Durch denselben erreichte man den gewaltigen Hauptsaal (B und Abb. S. 18).

Seine Länge beträgt 102 m, die Breite mißt 51 m und die Höhe der von 134 Säulen getragenen Decke in der Mitte 23 m. Die Säulen des Mittelganges messen im Durchmesser 3,75 m bei einer Höhe von 21 m. Nun folgt das Heiligtum, hier aber vom Vortempel durch einen ungedeckten Zwischenraum völlig getrennt.

Wo das Allerheiligste zu suchen ist, ob in einem der Mittelräume vor C, den sogenannten „Granitgemächern", welcher dann als die Cella anzusehen wäre, oder im Hofe bei C läßt sich nicht mehr entscheiden. Ebenso unklar ist die Bedeutung der zahlreichen diese Kammern umgebenden Räume, welche zum Teil nur noch in ganz schwachen Spuren zu erkennen sind.

Wie beim Chonstempel, so schließt sich auch hier an das Heiligtum eine Säulenhalle D an mit 20 Säulen und, diese umschließend, 32 viereckigen Pfeilern.

Säulen und Pfeiler finden sich noch in den verschiedensten Gemächern und in dem ersten Raume von C, dem sogenannten Karyatiden-Hofe, (vielleicht als Vorraum zum Allerheiligsten zu betrachten,) rings an den Wänden Osirisstandbilder. Eine ähnlich großartige Anlage war die des Tempels zu Luksor, erbaut unter Armenophis III. und Ramses II. Doch ist hier der Grundriß weniger verwickelt, zeigt aber eine eigenartige Abweichung insofern, als der Vorhof nicht rechtwinklig, sondern in Form eines etwas verschobenen Rechteckes gebaut ist, während die weiteren Räume ganz regelrecht stehen.



Fig. 29. Holzstandbild des Per-Her-Nofret.
Aus dem alten Reich. Berlin, Museum.
(Nach Photographie von Mertens.)

Der Tempel von Elephantine. Während die Tempel dieser Art, bei aller Einfachheit der Grundform, durch die Willkürlichkeit in der Ausführung des Einzelnen und durch die regellose Anhäufung von Gemächern im eigentlichen Tempel, rings um das vermutliche Allerheiligste, verwirren, zeichnen sich gewisse kleine Tempel in Oberägypten und Nubien durch vollkommene Klarheit und Einfachheit aus. Diese Tempel, deren bester Vertreter der leider in der Neuzeit zerstörte Tempel auf der Insel Elephantine ist (Fig. 17 u. 18) sind mit



Fig. 30. Eine Teigkneterin.
Bemalte Kalkstein-Figur aus dem alten Reich. Museum zu Florenz.
(Nach Photographie von Alinari.)

unsern Kapellen zu vergleichen. Vermutlich waren sie nur den Ortsheiligen geweiht und wurden deshalb zur Abhaltung größerer religiöser Feiern nicht verwendet.

Die Anlage ist sehr einfach. Um das Allerheiligste, welches als einzige Oeffnungen zwei Thüren hat, zieht sich ein Umgang, welcher von Pfeilern, die zugleich das Dach tragen, gebildet wird. Säulen finden sich nur an der Vorder- und Hinterseite. Die Ausmessungen sind gering und betragen in der Höhe etwa 6,50 m, in der Breite 9,50 m und in der Länge 12,50 m. Eine auffallende Abweichung von der Bauregel bildet die durchaus senkrechte Stellung der Außenwände; vermutlich sollte dadurch ein größeres Aussehen bewirkt werden. Die Hohlkehle und der Wulst sind wie bei allen Tempelbauten, nur zieht sich der letztere nicht auch an den Seitenkanten entlang.



Fig. 31.
Kopf Thutmosis III.
Ueberlebensgroß aus Granit. Neues Reich, etwa 1500 v. Chr. London, Britisch. Museum. (Nach Photogr. von Mansell.)

Die Ausschmückung mit bildlichen Darstellungen und Hieroglyphen ist wie bei den vorigen Tempeln innen und außen sehr reich.

Grottentempel. Tempel von Abu Simbel. Eine dritte Art Tempel gehört wenigstens in ihrem Aeußern eigentlich dem Gebiete der Bildnerei an, da die baulichen Formen ganz zurücktreten hinter den bildnerischen Schmuck. Es sind dies die Grotten- oder Höhlentempel, welche besonders in Nubien zu finden sind. Auch hier führe ich nur einen Vertreter an, den großen Tempel von Abu Simbel, dessen Aeußeres auf S. 19 abgebildet ist. Hier wurde auf das „Bauen" ganz verzichtet und die Tempelräume in das Innere der Felsen verlegt. Es war dies wohl eine Vorsichtsmaßregel, um die leichte Zerstörung der Tempel durch die unterjochten Völker, in deren Gebiete sich die Tempel hauptsächlich finden, zu verhindern. Freistehende Gebäude waren dieser naturgemäß leichter ausgesetzt, während bei diesen Felsenkammern nur die leichter ersetzbare Ausschmückung in Gefahr stand. Die Anordnung der Räume ähnelt der in den freistehenden Tempeln, doch ist durch die Schwierigkeit der Arbeit im Gestein eine Beschränkung in der Zahl der Gemächer bedingt.

Das Aeußere des Tempels von Abu Simbel wird durch vier aus dem Stein gehauene Bildsäulen geschmückt. Diese messen 20 m in der Höhe. Im Innern des ersten Saales, welcher hier als Hauptsaal gelten muß, stützen acht riesige Osirisbilder die Decke.

Beispiele der Bildnerei. Die Entwicklung der ägyptischen Kunst war zur Zeit des alten Reiches eigentlich schon abgeschlossen. Die Formen, welche sich in dieser Zeit ausgebildet hatten, wurden zu Formeln, von welchen in der Folge nicht wesentlich abgewichen wurde. Die meisten unserer Beispiele sind deshalb aus dieser Zeit genommen, um wenigstens von dieser, als die der ersten und frischesten Blüte, ein möglichst anschauliches Bild zu geben.

Der Sphinx von Giseh. Das älteste uns bekannte Werk scheint der Sphinx von Giseh zu sein. Künstlerische Feinheit ist hier allerdings nicht zu finden, da der Hauptwert auf eine ernste und feierliche Wirkung durch Größe und Strenge der Form gelegt wurde. Die Höhe des Denkmales beträgt etwa 20 m, die Breite des Gesichtes von einer Wange zur andern 4,15 m.

Die Flachbilder. Die Feinheit, welche an derartigen Riesen-Denkmälern fehlen muß, finden wir dagegen in den Flachbildwerken dieser Zeit, wie z. B. auf drei Holzthüren

aus einem Grabe des Hesi in Sakkarah, von welchen die eine auf S. 22 abgebildet ist. Die Linienführung und die Modellierung ist an Feinheit und Sicherheit nicht wieder übertroffen worden. Der ägyptische Flachbilderstil, wie er oben auf S. 23 näher geschildert wurde, zeigt sich hier schon vollständig ausgebildet. Ich setze, um die strenge Beibehaltung desselben zu zeigen, daneben ein Grabbild aus dem neuen Reiche, welches also mindestens $1^1/_2$ Jahrtausend jünger ist! (Fig. 21).

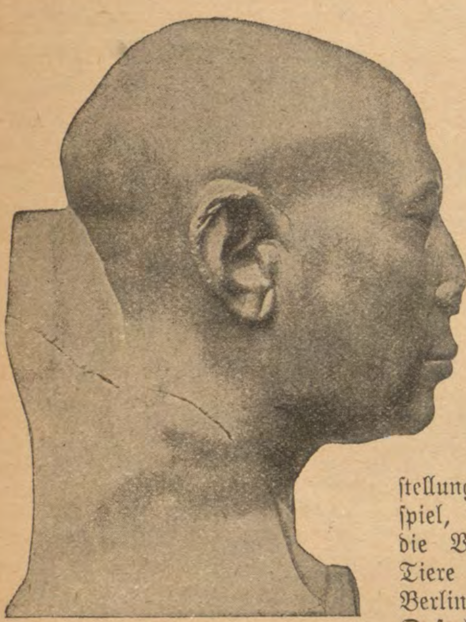


Fig. 32. Kopf eines Mannes aus der Spätzeit. Grüner Basalt. Berliner Museum. (Nach Photogr. von Mertens.)

Von der Strenge der Formen wurde jedoch auch gelegentlich abgewichen, so daß freiere, fast genrehafte Darstellungen, wie wir sie auch bei den Standbildern kennen lernen werden, nicht selten sind. Ich führe hier als Beispiel nur die nach dem Diktat schreibenden Sklaven aus dem Museum in Florenz an (Abb. Fig. 23).

Tierdarstellungen. Die Feinheit der Beobachtungsgabe der ägyptischen Künstler und das Streben nach möglichster Naturtreue, spricht auch aus den vielen uns erhaltenen Tierdarstellungen. Ein schönes Beispiel, welches besonders durch die Vielheit der dargestellten Tiere auffällt, besitzt das Berliner Museum aus der Opferkammer des Ma-Nofer (s. Fig. 22). Die Tafel schildert die Vorführung der für das Totenopfer bestimmten Tiere und läßt uns die Genauigkeit in der Wiedergabe mit nur wenigen Linien bewundern.



Fig. 33. Die Priesterin Tui. Holzfigürchen aus dem neuen Reich. Paris, Louvre. (Nach Photographie von Braun & Clement, Paris.)

Die Standbilder. Starrheit und Vornehmheit scheinen bei den Aegyptern untrennbar gewesen zu sein, deshalb sind sich die Standbilder der Großen in der steifen Haltung fast alle gleich. Je geringer der Dargestellte war, desto größere Freiheit durfte sich der Künstler erlauben, so daß wir die bewegtesten und anmutigsten Bildwerke in den Darstellungen der untersten Diener und der Handwerker, also der Leute aus dem Volke finden. Es hängt dieses auch damit zusammen, daß nur die Vornehmen wirkliche Standbilder (Ebenbilder in dem auf S. 20 geschilderten Sinne) erhielten. Die zahlreichen Diener-, Teigkneterbilder u. s. w. sind meist nur Grabbeigaben, dazu bestimmt, auf überirdische Weise den Bedürfnissen des Toten zu dienen.

Auf S. 21 wurde auseinandergesetzt, weshalb die Aegypter in ihren Standbildern nach höchster Naturwahrheit strebten, und daß der Kopf den höchsten Ausdruck des Lebendigen erhalten mußte. Bei den nachfolgenden Beispielen werden wir nun auch stets den Gesichtsausdruck am vollendetsten finden, während die Ausführung der Körperglieder nur eine mehr oder weniger andeutende ist.

Königsbilder. Die Büste des Königs (Fig. 24) gehörte zu einem jener bekannten Herrscherstandbilder, welche durch die Steifheit der Haltung und oft überlebensgroße Bildung schon äußerlich

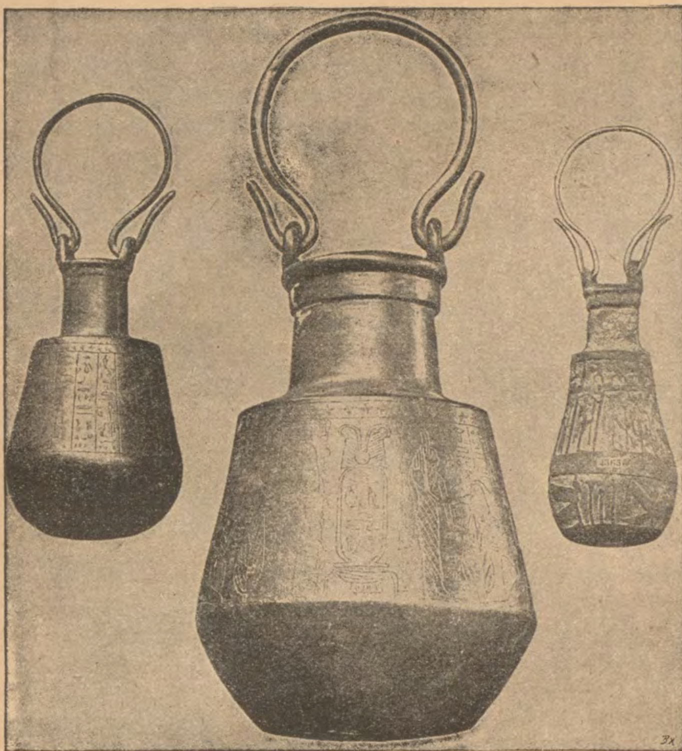


Fig. 34. Tempelgerät (Wassereimer).
Aus Bronze mit Gravierungen und Flachbildschmuck. Spätzeit, etwa 700 v. Chr. Berliner Museum.

den Ausdruck der höchsten Majestät erhalten mußten. Die Gestalt saß auf einem Throne, die Hände ruhten auf den Knieen; der Kopf war erhoben, der Blick ist geradeaus in die Ferne gerichtet.

Kopf der Nefert. Beim Kopf der Prinzessin Nefert (von einem ähnlichen Standbilde) wurden, um den Ausdruck des Auges möglichst lebendig zu bekommen, die Augäpfel aus Quarz gebildet, die Augensterne, hinter welchen als Pupille ein Silberstift eingelassen war, aus Bergkrystall. Doch auch die Gesichtszüge verstand der Künstler so lebendig zu gestalten, daß uns der Kopf sofort als „Ebenbildnis" erscheint.

Der „Schreiber" des Louvre. Dasselbe gilt von dem Standbilde des Schreibers im Louvre. Im Gegensatz zu dem lieblicheren Frauenbilde haben wir hier das naturwahre Bild eines gespannt horchenden Mannes, dessen knochiges Gesicht wieder den vollen Schein des Lebens hat. Bei diesem ist auch die in der Ausführung des Körpers erstrebte möglichste Naturtreue zu beachten, besonders gut ist die rechte Hand ausgeführt; die Füße sind nachlässig und unrichtig gebildet. Die Augen wie beim vorigen Beispiele.

Der „Dorfschulze". Den Eindruck der vollsten „Porträtähnlichkeit" haben wir jedoch vom Kopfe des sogenannten Dorfschulzen, in welchem wir jedenfalls das beste Bildnis der ägyptischen Kunst besitzen. Die Körperhaltung ist hier freier, was auf einen geringeren Stand des Dargestellten schließen läßt; er war ein Oberaufseher, einer der „Frohnvögte", welcher die Arbeiter bei den Pyramidenbauten zu beaufsichtigen hatte. Auf den Namen „Dorfschulze" wurde er wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Dorfoberhaupte der ihn ausgrabenden Fellachen von diesen getauft.



Fig. 35. Nilpferd
mit Sumpfblumen und -Tieren bemalt, aus dem mittleren Reich, 2200—1800 v. Chr. Grüner Thon.
Berliner Museum. (Nach Photographie von Mertens.)

Der nackte Körper. Standbild des Renefer. Was die Aegypter in der Durchbildung des nackten männlichen

Körpers erreichten, zeigt das Standbild des Renefer, eines Priesters der fünften Dynastie. Während der Oberkörper verhältnismäßig richtig erfaßt ist, und besonders Hände und Arme ein genügendes Studium erkennen lassen, sind die Beine nichts als zwei ziemlich plumpe Stützen, welchen auch nicht durch Vorschieben des linken Fußes größere Lebenswahrheit gegeben werden konnte. In der Bildung der unteren Gliedmaßen versagte die ägyptische Kunst völlig, doch nicht aus Unfähigkeit, sondern aus Mangel an Interesse an diesen für ihre Zwecke unwichtigen Teilen. Hier finden wir auch jene Stütze, welche in der allgemeinen Uebersicht (S. 22), erwähnt wurde, bis über Schulterhöhe als breite Platte ausgeführt. (Fig. 28.)



Fig. 36. Silbernes Götterfigürchen aus der Spätzeit. Berliner Museum. (Nach Photographie von Mertens.)

Neben diesen Werken darf sich auch das weniger bekannte Holzbildnis des Per-Her-Nofret im Berliner Museum (Fig. 29) wohl behaupten. An Leichtigkeit der Bewegung, welche sich nicht auf bloßes Vorstrecken des linken Fußes, sondern auch auf ein Vorschieben der Schulter erstreckt, übertrifft es die vorigen.

Als Beispiel der schon weiter oben erwähnten freieren Darstellungen aus dem niederen Volksleben gebe ich hier die Abbildung einer Teigkneterin. (Fig. 30.)

Werke der späteren Zeit. Im Laufe der Zeit trat im Kunstgefühl der Aegypter eine Verfeinerung ein, welche wieder hauptsächlich in der Ausarbeitung der Feinheiten im Gesichtsausdruck das höchste Ziel sah. Man wandte sich mehr und mehr von der strengen Naturtreue des alten Reiches ab und suchte die Aehnlichkeit mit einem Schönheits-Urbild zu verbinden. Dabei trat das Bestreben hervor, besonders die weiblichen Köpfe durch Betonung gewisser feiner Züge reizvoller zu gestalten. Die erlangte größere Arbeits-Geschicklichkeit versuchte sich in der Bearbeitung härterer Stoffe, wie z. B. beim Kopfe Thutmosis III. (Fig. 31), welcher überlebensgroß aus hartem Granit gearbeitet wurde.

Bis zu welcher Vollkommenheit die Künstler schließlich in der Behandlung der sprödesten Stoffe gelangten, zeigt ein Kopf aus grünem Basalt aus der Spätzeit im Berliner Museum (Fig. 32), welcher an Feinheit der Ausführung nicht zu übertreffen ist. Auch der künstlerische Wert ist ein sehr hoher und zeugt von einem schönen, aber nur kurzen Aufblühen der Kunst, welches den rasch eintretenden Untergang nicht aufhalten konnte.

Feiner, wenn auch nicht viel richtiger, wurden nun auch die übrigen Teile gebildet, wie wir es an einem kleinen Holzbilde der Priesterin Tui sehen (Fig. 33). Das leichte Gewand schmiegt sich eng den zarten Körperformen an. Die Feinheit des Gesichtes wird durch den Gegensatz mit der mächtigen Perücke gehoben.

Proben der Kleinkunst und des Kunstgewerbes. Dieses zierliche Holzfigürchen leitet uns in das Gebiet der Kleinkunst und des Kunstgewerbes. Es ist mir hier nicht möglich, aus dem reichen Schatze dieses Kunstzweiges mehr als bloße Proben zu geben, diese zeigen aber, daß das Kunstgefühl in das ganze Volk gedrungen war, so daß selbst die einfachsten Gegenstände zum mindesten schöne Formen haben mußten. Besonders feine und liebevolle Ausführung zeigen die Gegenstände des täglichen Gebrauches, welche dem Luxusbedürfnis dienten. Hiermit meine ich z. B. die zahlreichen Parfüm- und Salblöffelchen, die Schminkbüchsen u. s. w. Die Formen wurden dem Tier- und Pflanzenreiche entnommen und auch der menschliche Körper viel verwendet. Auf der Tafel „Kunstgewerbe des Altertums" und auf S. 34—36 sind einige solcher Gebrauchsgegenstände abgebildet. Auffallend ist bei diesen Beispielen, wie frei und lebenswahr die vorbildlichen Naturformen angewendet wurden.

Die Pflanzen — auch hier vornehmlich Lotos — sind nicht so streng „stilisiert" und zeigen deshalb mehr natürliche Formen. Ebenso wird der Mensch weniger verrenkt und in weniger gemessenen Bewegungen und Verrichtungen dargestellt, als bei den Werken der Großkunst. Hauptsächlich sind es die Löffelchen, Schmink- und Salbbüchsen, deren sich die ägyptischen Männer und Frauen beim Färben ihrer Wangen, Lippen, Nägel u. s. w. sowie zum Aufbewahren der nötigen Essenzen bedienten, welche mit derartigen freieren Darstellungen geschmückt wurden. So ist Fig. 1 der Tafel — ein Löffel — ein schwimmendes junges Mädchen, welches in den ausgestreckten Armen eine Ente mit hohlem Körper hält. 2, ein Löffel, dessen Griff ein junges Mädchen mit aufgeschürztem Gewande, welches Lotos pflückt, bildet. 3, eine Musikantin in einem Nachen, die Löffelschale ist hierbei viereckig. Tierköpfe und Körper kommen häufiger als selbständige Darstellungen für religiöse Zwecke oder als Zierstücke an heiligen Geräten vor. So zeigt die Abbildung am Schluß dieses Abschnittes den sehr schön gearbeiteten Bronzekopf eines Steinbockes (aus dem Berliner Museum) von der Spitze einer Tempelbarke. (Fig. 37.)

Der Gottesdienst bedurfte der Kleinkunst natürlich auch sonst noch, und so finden wir nicht nur das Tempelgerät in schönen Formen und mit reichen Verzierungen, sondern auch viele kleine Götterfiguren und heilige Tiere aus Stein, Holz, Bronze, Steingut u. s. w., welche wohl als Weihgeschenke dargebracht wurden. Die Bilder auf S. 34 zeigen derartiges Tempelgerät, auf S. 35 eine kleine Bronzefigur und in Fig. 35 ein Nilpferd aus gebranntem und grün glasiertem Thon. Um die Umgebung des Tieres anzudeuten, ist es mit Sumpfpflanzen, kleinen Sumpfvögeln u. s. w. bemalt.



Fig. 37.

Mittel-Asien (Mittelstromland).

Babylonier. Assyrer. Chaldäer.

Kulturentwicklung. Wie das Nilland ist das Gebiet der beiden Riesenströme Euphrat und Tigris eine Hauptstätte ältester Kultur, und zwar jener der semitischen Völkergruppe, welche hier ihr Bestes leistete, oder anders gesagt, ihre höchste Stufe erreichte. Wahrscheinlich ist das fruchtbare Tiefland zwischen den Strömen auch der Ursitz, von dem aus Stämme (die Aramäer) nordwärts in das gebirgige Quellengebiet der Flüsse, westwärts nach der Meeresküste und südwärts nach Arabien vordrangen. Im mittleren Abschnitt des Gebietes — dem Mittelstromlande (Mesopotamien) — kam auch die Kultur zur frühesten Entwicklung. Die sicheren geschichtlichen Nachrichten und Zeugnisse reichen allerdings nicht so weit zurück, wie in Aegypten — nur bis etwa 1500 v. Chr. — und so muß die Frage offen bleiben, welche Kultur älter sei. Vielleicht kommt man der Wahrheit am nächsten, wenn man eine ziemliche Gleichzeitigkeit annimmt.

Die verschiedenen Herrschaftsgebiete. In der ältesten Zeit bestanden verschiedene Herrschaftsgebiete und demnach auch Kultur-Mittelpunkte, unter denen Bâbilu, hebräisch Babel, griechisch Babylon genannt, eine besonders hervorragende Bedeutung erlangte, deren Herrscher dann auch Begründer eines großen, die verschiedenen Stamm- und Stadtgebiete zusammenfassenden Reiches wurden. Eine gewisse Selbständigkeit scheint zu allen Zeiten, auch während der größten Machtfülle Babylons, jedoch das nördliche Gebiet Aschshur (Assyrien) behauptet zu haben, dessen Herrscher endlich nach vielen Kämpfen das Uebergewicht über die babylonischen erlangten (seit 800 v. Chr.). Die assyrische Macht wurde wieder gebrochen durch den Stamm der Kaldi (Chaldäer), der von der Küste des persischen Meerbusens aus nordwärts vordrang und das „neubabylonische Reich" begründete (um 625 v. Chr.), dem die Perser (538 v. Chr.) ein Ende machten. Bei der Stammesgleichheit der Babylonier, Assyrer und Chaldäer — ihre Sprachen sind nur verschiedene Mundarten — ist ihre Kultur als eine einheitliche aufzufassen, und wenn man von einer babylonischen und assyrischen spricht, so bezeichnet dies Zeitabschnitte, nicht aber Wesensunterschiede. (Ich werde im folgenden der Kürze des Ausdrucks wegen die Bezeichnung „chaldäisch" für die ganze mittelasiatisch-semitische Kunst verwenden.)

Babylonische Zeit. Der erste Zeitabschnitt ist der babylonische. Die Bibel, wie auch ägyptische Berichte erzählen viel von der Macht und Herrlichkeit Babylons, das um 1400 v. Chr. bereits eine der berühmtesten Städte Asiens war, also auf einer bedeutend hohen Stufe der Kultur stand, welche starken Eindruck machte. Ueber den Entwicklungsgang bis dahin wissen wir natürlich nichts. Die Babylonier treten in die Geschichte ein mit ausgebildeten religiösen Vorstellungen, gesellschaftlichen Einrichtungen und entwickelten Arbeitsfertigkeiten. In letzterer Hinsicht standen sie schon damals den Aegyptern nicht nach, sie leisteten nicht minder Großartiges im Bauen wie in den Gewerben, deren Erzeugnisse weite Verbreitung fanden und den westasiatischen Markt beherrschten.

Mit den Aegyptern hatten die asiatischen Semiten außer der Begabung für Arbeitsfertigkeiten noch einige andere Züge gemein, den Nützlichkeitssinn, die Pflege der Wissen-

schaften, die Neigung für das Große und Prunkhafte. Ueberlegen zeigen sie sich an Einbildungskraft und an regsamer Beweglichkeit; sie halten nicht gar so zähe an dem Ueberlieferten fest und gelangen daher rascher zu Fortschritten, auch schließen sie sich nicht gegenüber fremden Einflüssen ab. Das hatte seine Vorteile, aber auch die Folge, daß die semitische Kultur sich nicht so lange in ihrer Eigenart erhielt, wie die ägyptische, sondern von dem indogermanischen Geiste — zuerst durch die Perser — völlig umgestaltet und endlich ganz in den Hintergrund gedrängt wurde. Dies gilt am meisten von der Kunst.



Fig. 38. Kopf aus Tello.
Wahrscheinlich zu einem der Fig. 39 ähnlichen Standbilde gehörig. Paris, Louvre.

Dichtkunst. Die Dichtkunst wurde weitaus mehr gepflegt, als in Aegypten, wenigstens sind uns viel zahlreichere Schöpfungen erhalten geblieben. Der Sinn für Dichtungen gehört übrigens zu der Eigenart der Semiten. Religiöse Lieder und erzählende Dichtungen sind die Hauptarten, Liebeslieder sind selten. Die Tonkunst wird wohl auch entsprechende Pflege gefunden haben.

Baukunst. Auf dem Gebiete der bildenden Künste bethätigte sich die Begabung selbstverständlich zunächst in den Bauwerken. Während die Aegypter durch wuchtige Massen zu wirken suchten, erzielten die Chaldäer Eindruck durch räumliche Ausdehnung, Weitläufigkeit bei großer Einfachheit der Anlage. Von den ältesten Werken, welche in den Berichten und Sagen bewundernd genannt werden, ist allerdings nichts auf uns gekommen. Es waren dies ungeheure Turmbauten; die Bezeichnung Stufen-Pyramiden erscheint mir weniger zutreffend, weil sie im Hinblick auf die ägyptischen Pyramiden irrige Vorstellungen erwecken könnte. Jene bestanden aus einer Reihe (7—8) von viereckigen Geschossen, deren Umfang nach oben zu immer sich verjüngte, so daß um jedes ein mehr oder minder breiter Absatz herumlief. Die Verbindung zwischen diesen Absätzen wurde entweder durch schiefe Ebenen (Rampen) oder durch Treppen hergestellt. Auf der obersten Plattform befand sich das Heiligtum, Altar und Standbild der Gottheit. Diesen Tempelbauten ähnlich wurden auch die Königspaläste angelegt. Sie standen gleichfalls auf abgestuften Unterbauten von ansehnlicher Höhe und zeichneten sich durch eine ungemeine Weitläufigkeit aus. Die Ausgrabungen zu Khorsabad haben ein bezeichnendes Beispiel dieser Art Paläste zutage gefördert, welches die Grundzüge der üblichen Anlage erkennen läßt. Eine Doppelfreitreppe führt an der Vorderseite, eine schiefe Ebene (Rampe für Wagen und Reiter) an der Längsseite zu der Höhe des Unterbaues empor; hier wie dort gelangt man durch mächtige, mit Riesenstierbildern geschmückte Thorbauten in große Höfe. Der Haupthof ist jener an der Freitreppe; rechts und links sind teils Wohnräume für Weiber und Hofgesinde, teils Wirtschaftsräume, Ställe und Vorratskammern, welche weitere kleinere Höfe einschließen. Der eigentliche Königspalast erhebt sich dem Thorbau gegenüber und hat einen zweiten Haupteingang auch von dem anderen großen Hofe her, in den man über die Rampe gelangt. Der Hauptpalast besteht aus einer Anzahl von Prunkgemächern und langen Wandelgängen — solche umschließen auch an den anderen Seiten den Hof —, zwischen denen kleinere Höfe sich befinden. Alle diese Räume hingen zusammen. Außerdem befanden sich auf dem Unterbau noch eine Stufen-Pyramide



Fig. 39.
Steinbild des Königs Gudea.
Etwa 3000 v. Chr..
(Nach de Satzec und Heuzey.)
Gefunden in Tello. Der König sitzt auf einem Sessel; auf seinem Schoße der Plan einer Festung. Paris. Louvre.

mit einem Tempel und ein freistehendes Gebäude, vielleicht eine Versammlungshalle. Im ganzen zählte dieser (assyrische) Palast über 200 Gemächer und Wandelgänge und etwa 30 Höfe.

Es zeigt sich hierbei, daß die Semiten nicht so verbissene Anhänger des Grundsatzes der „Regelmäßigkeit“ waren, wie die Aegypter. Die ganze Anordnung der Räume und Höfe ist zwar im Sinne der Zweckmäßigkeit, aber sonst eine völlig freie. Jede Seite ist anders gestaltet; einige Teile springen vor, andere zurück, kurz, es herrscht eine große Mannigfaltigkeit, und der Grundriß stellt keine regelmäßige Figur dar. Daß diese Gestaltung der Anlage nicht durch Platzrücksichten bedingt war, ist klar; ob nun „künstlerische“ sie bestimmten — man durch die Mannigfaltigkeit einen gefälligen, „schönen“ Eindruck erzielen wollte — läßt sich freilich nicht erweisen, aber daß man solche überhaupt vermuten kann, gereicht den Erbauern schon zur Ehre. Der bewegliche semitische Geist war der Gleichförmigkeit und Eintönigkeit abhold und liebte Abwechslung.

Bauformen. Auch hinsichtlich der Bauformen zeigen die Babylonier-Assyrer einen Fortschritt; sie kannten die Wölbung und wandten die Rundbogenform mit Vorliebe an. Hier muß ich nun vorerst von den Baustoffen sprechen. Der Natur des Landes gemäß wird in den ältesten Zeiten zwar auch der Holzbau vorwiegend gewesen sein, wahrscheinlich aber ziemlich gleichzeitig die Verwendung des Lehms stattgefunden haben. Schon bei den frühesten Bauten sind die Wände teils aus festgestampftem Thon, teils aus Lehmziegeln hergestellt. Die Erzeugung von Backsteinen gedieh bald zu hoher Vervollkommnung, und diese bildeten nun den hauptsächlichsten Baustoff. Stein war wohl in dem nördlichen Bergland zu finden, aber immerhin in weiterer Entfernung, als in Aegypten; und im babylonischen Reiche stand offenbar nicht jene sklavische Menschenmasse zur Verfügung, wie im Nillande. Der ausgedehnten Verwendung von Stein stand die Kostspieligkeit der Herbeischaffung im Wege, und so wurde dieser Baustoff nur zu Zierzwecken benutzt.

Der Backstein hat nun zwar den Nachteil der geringeren Haltbarkeit, dafür bietet er manche andere Vorteile, es lassen sich mit ihm die Formen leichter und mannigfaltiger gestalten. Deshalb konnten auch die Babylonier zur Erfindung der Wölbung und des Rundbogens — sowie der Giebelform — gelangen. Sie verwandten dabei keilförmige Ziegel und brachten Wölbungen bis zu 2 m Spannweite zu stande. (Selbst Spitzbogen wurden ausgeführt.) Große Säle vermochten sie freilich nicht zu überwölben und bei diesen wurde die Decke daher aus Holz aufgeführt; besonders große Räume waren nur rings an den Seiten eingedeckt, während die Mitte deckenlos blieb. Bemerkenswert ist nämlich, daß die Chaldäer weder Pfeiler noch Säulen als Deckenstütze anwandten; wenigstens nicht in erheblichem Maße.



Fig. 40. Fußbodenplatte aus Kujundschik.
Das Schmuckwerk mit geöffneten und geschlossenen Lotosblumen, Rosetten und Palmetten wahrscheinlich nach Teppichmustern gebildet.

Die Erklärung dafür scheint mir ziemlich einfach zu sein. Die ältesten Bauten waren kleineren Ursprungs, und da reichten Holzstämme völlig zur Eindeckung aus; diese bedurften auch keiner weiteren Unterstützung in der Mitte, welche bei den schweren Steinbalken der Aegypter nötig wurde. Auch gab es hier im Euphratlande keine in natürlichem Fels ausgemeißelten Höhlenräume, bei denen Pfeiler gleichfalls nötig waren. Dazu kam dann die Erfindung des Wölbens, welches auch die Säulen in mancher Hinsicht entbehrlich machte. Wir sehen solche, sowie Pfeilergebilde nur als Außenschmuck verwendet, zur Gliederung der Wandflächen, und ich möchte glauben, daß sie überhaupt erst später unter fremdem Einflusse aufkamen. Sicher ist, daß die Chaldäer keine besonderen eigentümlichen Säulenformen ausbildeten. Bei den wenigen erhaltenen Wandsäulen besteht das Kapitäl aus zwei übereinander liegenden Schneckengliedern (Voluten). — Erwähnt habe ich, daß die Wölbungen und Bogen mit keilförmigen

Ziegeln hergestellt wurden, und da will ich gleich einschalten, daß die Assyrer für diese Keilform eine ganz besondere Vorliebe hatten und sie auch in der Verzierungskunst vielfach verwendeten. (Bekanntlich beruht auch ihre Schrift auf dieser Form.)

Die großen Wandflächen verlangten natürlich nach Schmuck. Zuerst mochten die Wände im Innern mit Teppichen verkleidet worden sein, da die Babylonier in der Weberei schon frühzeitig Meister waren, wie dies aus den Nachrichten hervorgeht. Darauf deutet auch hin, daß die wahrscheinlich ältesten Reste von Wandbekleidung, die man gefunden hat, Teppichmuster nachahmen. Diese Wandbekleidung wurde in der Weise hergestellt, daß in den Mörtelbewurf — wobei Erdharz verwendet wurde — Keile aus gebranntem, verschiedenfarbig verglastem Thon eingedrückt wurden.

Flachbilder und Malerei. Der weitere Fortschritt bestand dann in der Verwertung der Flachbildnerei und Malerei für den Wandschmuck. Namentlich mit Werken der ersteren Art waren die Paläste der Könige und Vornehmen überreich bedacht. Meist wurde weißer Alabaster, bisweilen ein gelblicher Kalkstein dazu verwendet, und wahrscheinlich waren in der Regel diese Bildwerke auch bemalt, wenn auch bei den erhaltenen Resten die Farbe vielfach verloren ging.

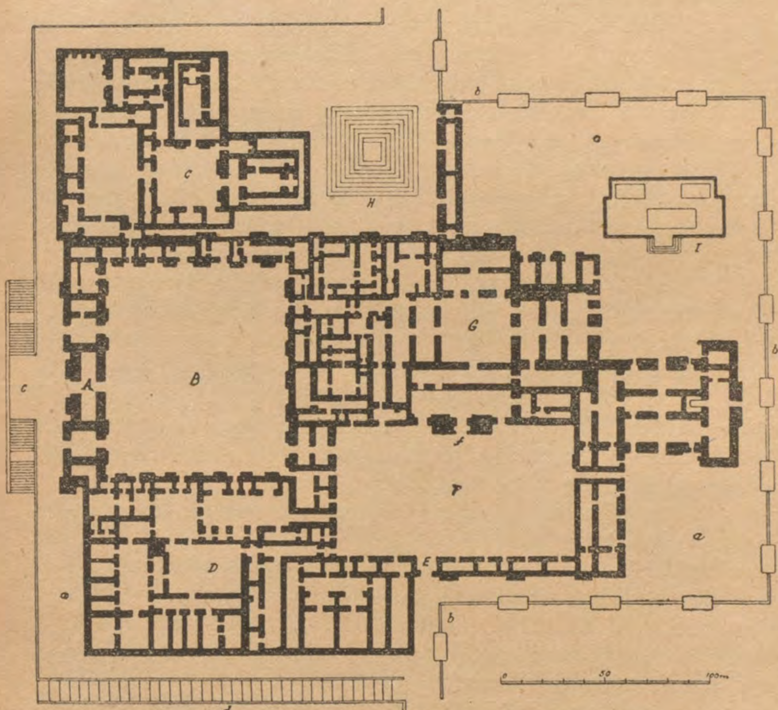


Fig. 41. Grundriß des Palastes von Khorsabad.

Die Gestalten sind auch weit mehr erhaben ausgearbeitet, als bei den ägyptischen Bildwerken, vielfach sogar „hocherhaben". Gegenstand der Darstellung sind natürlich vor allem die Herrscher, deren Thaten und Umgebung, sodann Vorgänge des gewöhnlichen Lebens: letztere kommen jedoch in geringerem Maße vor.

Eigentümlichkeit der Darstellungsweise. Was nun die Darstellungsweise anbelangt, so bekunden auch die Semiten in erster Linie das Streben nach Naturtreue, sowie eine scharfe Auffassungsgabe für das Bezeichnende und Eigentümliche. Auf die genaue Wiedergabe der Aeußerlichkeiten — Gewandung, Waffen, Schmuck — wird jedoch mehr Gewicht gelegt, als auf den einzeln-persönlichen Ausdruck der Gesichtszüge. So scharf daher die einzelnen Stände und Völker durch äußere Kennzeichen und allgemeine (typische) Züge unterschieden werden, so zeigen dagegen die Köpfe eine ziemliche Gleichförmigkeit. Ich möchte dies dahin ausdrücken, daß die Bildner nur eine Anzahl von Hauptformen des Gesichtsausdrucks verwendeten, wobei die bezeichnenden Leitlinien scharf herausgearbeitet wurden, daß sie aber die feineren Abweichungen von der Hauptform, welche eben das Eigenpersönliche ausmachen, nicht berücksichtigen. Zu der unbedingten Naturtreue in letzterer Hinsicht

fehlte eben hier der Zwang, welcher bei den Aegyptern vorlag, und so berücksichtigten die Künstler die mehr allgemeinen Züge. (S. als Beispiel Fig. 44.)

In der Gestaltung der Gliedmaßen tritt richtige Beobachtung und Verständnis für den Körperbau zu Tage; insbesondere sind die Muskeln gut herausgearbeitet, auch die Bewegungen der Natur entsprechend dargestellt. Der nackte Körper wurde nicht nachgebildet — die Gestalten erscheinen bis auf Arme und Beine bekleidet — und so kann man nur, insoweit die Gewandung die Körperformen in Umrissen erkennen läßt, noch sagen, daß auch das Verständnis für das richtige Verhältnis der Teile zum Ganzen vorhanden war. Eine treffliche Auffassung zeigt sich bei den Tiergestalten, sowohl hinsichtlich der ganzen Erscheinung wie der Bewegung; so sind beispielsweise Löwen musterhaft wiedergegeben.

Mangel an Standbildern. Auffallend ist die große Seltenheit an freien Standbildern oder Rundbildern. Ich sehe die Erklärung dafür in dem Umstande, daß die Bildnerei hauptsächlich für Innenräume zu arbeiten hatte, wofür Flachbildwerke sich besser eigneten, daraus ergab sich natürlich auch, daß die Künstler keine Fertigkeit in Darstellung von Freifiguren erwerben konnten. Nur als Thorwächter scheinen solche häufiger verwendet worden zu sein, und zwar in der bekannten eigentümlichen Gestalt geflügelter Stierkörper mit Menschenköpfen.

Diese Gebilde — welche sonst als hocherhabene Flachbildwerke vorkommen, wobei oft der ganze Vorderkörper heraustritt — sind in mancherlei Hinsicht bezeichnend für die chaldäische Kunst. So ist beachtenswert, daß sie mit fünf Füßen versehen sind, damit der Beschauer sowohl von der Seite her wie von vorne stets auch vier Füße sehe und so die Naturtreue gewahrt bleibe. Die Verwendung von Flügeln, um über das Menschliche hinausragende Gestalten zu kennzeichnen, zeugt von Einbildungskraft. Diese Beflügelung ist übrigens für die Semiten kennzeichnend, sie findet sich auch bei den Israeliten, von denen wir unsere Flügel-Engel übernommen haben. Jedenfalls erscheint sie ansprechender, als die ägyptische Art, Götter durch Aufsetzen von Tierköpfen auf Menschenleiber zu bezeichnen. Daß die chaldäische Kunst in dem Stierleib den vollsten Ausdruck der Kraft und Stärke fand, während die Aegypter den Löwenleib verwendeten, läßt sich einfach aus den Verhältnissen erklären: die Semiten in dem wohlbebauten Euphratlande hatten mehr Hochachtung vor dem nützlichen Haustiere als Furcht vor dem Wüstentier. Es kommen jedoch auch Zusammensetzungen aus Mensch, Stier und Löwe vor, wie Fig. 42 zeigt, wobei den Stierleibern Löwenfüße gegeben wurden.



Fig. 42. Geflügelter Stier mit Menschenhaupt und Löwenfüßen.
Aus Khorsabad. London, Brit. Museum.
(Nach Photographie von Mansell).

Fehlen der Perspektive. Die Gesetze des Räumlichsehens (Perspektive) und somit auch eine diesem entsprechende Darstellungsweise wurden auch von den Chaldäern nicht erfaßt, und so



Fig. 43. Geflügelte Gottheit.
Flachbild aus Nimrud. Berliner Museum.
(Nach Photographie von Mertens.)

wandten sie die gleichen Hilfsmittel an wie die Aegypter. Die den Letzteren eigentümliche mehrfache Verdrehung der Körper wurde jedoch vermieden; die reine Seitenansicht wurde immer bevorzugt, doch sind auch Gestalten in voller Vorderansicht nicht selten; bei diesen sind dann nur die Füße in Seitenstellung dargestellt.

Wandgemälde. Ich habe vorhin bereits auf die Bemalung der Flachbildwerke hingewiesen und auch die geringere Dauerhaftigkeit der Farbe angedeutet, die einerseits durch die klimatischen Verhältnisse, andererseits durch den verwendeten Stoff (Alabaster) bedingt war. Die chaldäische Malerei läßt sich jedoch besser beurteilen aus den Wandgemälden, welche auf gebrannten Thonplatten ausgeführt sind. Diese machen einen vortrefflichen Eindruck, sowohl durch die gelungene Zeichnung, wie auch durch die verständige Farbengebung. Die Vorwürfe sind die gleichen wie bei der Flachbildnerei, im ganzen jedoch einfacher gehalten, nicht so figurenreich und übersichtlicher angeordnet. Der Sinn für Farbeneinklang giebt sich auch in den bloßen Verzierungsgebilden kund, die sich auch durch Gefälligkeit der Muster auszeichnen. Besonders häufig wurden hierbei Rosetten verwendet, dann Nachbildungen von Pflanzenformen, Palmblätter und Lotosblumen, letztere sowohl geschlossen wie entfaltet. Diese Formen erscheinen „stilisiert", das heißt nicht naturgetreu, sondern umgeformt, wobei nur die wesentlichen Grundzüge beibehalten, aber stärker hervorgehoben werden. Auch (geflügelte) Tiergestalten finden sich in den Zierleisten, diese sind aber natürlich aufgefaßt.

Kleinkunst. In der Kleinkunst stehen die Chaldäer etwas hinter den Aegyptern zurück; der Reichtum an Formen ist nicht so groß, auch sind diese nicht so gefällig. Der Hausrat erscheint oft verkünstelt und die Zweckmäßigkeit nicht berücksichtigend. Aus den auf der Tafel: „Kunstgewerbe des Altertums" gegebenen Proben läßt sich die Eigenart des chaldäischen Kunstgewerbes einigermaßen erkennen. Auch bei den Chaldäern sind im Grunde die älteren Werke bedeutsamer, sie erscheinen einfacher, aber kraftvoller und großzügig, während später zwar eine feinere Ausarbeitung stattfindet, womit jedoch nur eine große Weichlichkeit erzielt wird, ohne daß es zu einer wesentlichen Um- und Neugestaltung der überkommenen Formen kam.



Fig. 44. Kopf eines assyrischen Offiziers.
Flachbild aus Khorsabad. Paris, Louvre.

Besprechung der Abbildungen. In den Trümmern, welche jetzt die alte Stätte Babylons bedecken, ist nichts gefunden worden, was zu einer Veranschaulichung der babylonischen Baukunst dienen könnte. Der Baustoff war zu vergänglich, um wie in Aegypten, seine Formen bis auf unsere Zeit behalten zu können. Etwas besser steht es mit der babylonischen Bildnereikunst, doch sind die Funde nur spärlich und aus demselben Grunde sehr selten so erhalten, daß ich damit ein klares Bild der Entwicklung geben könnte. Ich begnüge mich daher damit, in der Abbildung eines Kopfes, welcher in Tello gefunden wurde (Fig. 38), und in dem sitzenden Steinbilde des Königs Gudea (Fig. 39) eine Probe der Nachbildung des Menschen zu geben.



Fig. 45. Bogenschützen in Streitwagen.
Darunter eine Darstellung aus dem Feldlager. Flachbild aus Ninive. Paris, Louvre.

Besser erhalten sind die Trümmer der assyrischen Baukunst, so daß es den Forschern möglich wurde, wenigstens die Grundrisse ziemlich getreu aufzuzeichnen. Dazu kommt, daß unter den zahlreichen Flachbildern, welche die Wände bedecken, Abbildungen von Bauten gefunden wurden, so daß wir wenigstens annähernd ein Bild der entschwundenen Riesenbauten haben.

Ich gebe hier den Grundriß eines der größten aufgedeckten Paläste, des von Khorsabad, nebst einigen Größenangaben.

Auf einer künstlichen Terrasse a von 14 m Höhe, 314 m Breite, 344 m Länge stand das Gebäude nordwestlich von einer etwa 3 m starken Mauer b umgeben. Etwa 210 Säle und Gemächer umgaben die 30 Höfe. Durch das Hauptportal A gelangt man in einen großen Hof B, welchen links der Harem C, rechts die Wirtschaftsgebäude D begrenzen. Die Rückseite bildete der eigentliche Palast G, zu welchem der Haupteingang durch das Portal E über den Hof F führte. Die Zugänge waren mit jenen oben beschriebenen Riesentiergestalten geschmückt.

Ueber H erhob sich einst in sieben Absätzen eine Stufenpyramide; das abseits liegende Gebäude I wird als der Thronsaal aufgefaßt. c ist eine Freitreppe, d eine Rampe für Reiter und Wagen. Ich sehe davon ab, eine jener „Rekonstruktionen" abzubilden, wie sie von verschiedenen Forschern versucht wurden, und gebe zur Vervollständigung in den Erläuterungen unter „Stilvergleichung" nur ein Abbild der Palastformen, wie sie uns von den Assyrern selbst in Flachbildern hinterlassen wurden.

Die Flachbilder enthalten auch das Hauptsächlichste der auf uns gekommenen Reste assyrischer Bildhauerkunst, und zwar in so reichlicher Menge, daß wir über die Höhe der Kunstentwicklung vollkommen unterrichtet sind.

Zu den übrigen Abbildungen ist nichts zu bemerken, da auf S. 40 unter „Eigentümlichkeit der Darstellungsweise" schon alles Nähere gesagt wurde. Dagegen möchte ich es nicht unterlassen, auf die wunderbar naturgetreue Nachbildung der Löwenkörper hinzuweisen. Der Todesschmerz der sterbenden Tiere ist mit einfachen Mitteln zu gewaltigem Ausdruck gebracht; die „Stilisierung" erstreckt sich nur auf die Mähne und das Schweifbüschel.

Perser.

Durch die stammverwandten Phöniker wurde die chaldäische Kultur und Kunst auch nach Westen verbreitet, ohne jedoch im Wettbewerb mit der ägyptischen und der frühhellenischen einen maßgebenden Einfluß zu erlangen. Dagegen wurde sie bestimmend für die stammfremden Völker im Osten, die Indogermanen des iranischen Hochlandes, von denen zuerst die Meder, dann die Perser zur Vorherrschaft gelangten.

Kultur der Meder. Aus den Berichten der alten Schriftsteller über die Meder — unzweifelhafte Denkmale ihrer Thätigkeit sind nicht vorhanden — kann ich nur entnehmen,



Fig. 46. Sterbender Löwe.
Flachbild aus Kujundschik. London, Brit. Museum. (Nach Photographie von Mansell.)

daß ihre Kultur vollständig im Banne der chaldäischen war; sie im Bauwesen wie in sonstigen Kunstdingen einfach ihre westlichen Nachbarn nachahmten, oder — was noch zutreffender sein dürfte — Werkmeister und Künstler von ihnen bezogen.

Die Pracht der medischen Hauptstadt Ekbatana wird von den griechischen Schriftstellern als außerordentlich gerühmt; gerade diese Erzählungen weisen jedoch auf chaldäische Vorbilder hin.

Die Perser. Die Perser sind wie wohl begreiflich auch in der Kultur von den Chaldäern so lange abhängig gewesen, als sie es in politischer Hinsicht waren. Der Sieg des Königs Cyrus über die Meder (559 v. Chr.) machte die Perser zu Herren Mittelasiens, und in der Folgezeit geriet auch ganz Vorderasien, ja selbst Aegypten unter ihre Oberhoheit. Drei selbständige, hochentwickelte Kulturgebiete umfaßte ihr Reich: das chaldäische, ägyptische und das hellenische der vorderasiatischen Küste. Damit war der Entwicklungsgang der persischen Kultur und Kunst mit einer gewissen Naturnotwendigkeit bestimmt.

Herodots Schilderung der alten Perser erinnert in manchen Zügen an jene, welche Tacitus von den Germanen giebt. Jene erscheinen nach den Berichten als ein gesund-kräftiges Volk von einfachen Sitten und natürlicher Wohlanständigkeit; stolz, ehrenhaft und treu, der Lüge abhold und daher auch ohne Handelsgeist; nur der Landwirtschaft ergeben, somit auch jagdlustig und kriegerisch.

Dieses Volk wurde nun Herr der Länder, in welchen eine hohe verfeinerte Kultur mit ihren Licht- und Schattenseiten, Reichtum und üppiger Lebensgenuß herrschten. Wie die ersten Germanenstämme, welche das Römerreich überfluteten, zunächst durch die Kultur nur sittlich verdorben wurden, ohne diese weiter bilden zu können, was erst später dem germanischen Geist gelang, so erging es auch den Persern. Die alte chaldäische Kultur unterjochte vorerst das politisch siegreiche Volk, das viel von seiner Eigenart verlor. Immerhin blieb der persische Geist stark genug, um nicht ganz in den chaldäischen aufzugehen, sondern auch andere Kultureinflüsse aufzunehmen und zu verarbeiten.

Die Kunst. Für die persische Kunst ergab sich daher folgendes: Die urpersische Eigenart tritt ganz in den Hintergrund; aus der chaldäischen, ägyptischen und hellenischen



Fig. 47. Verwundete Löwin.
Flachbild aus Kujundschik. London, Brit. Museum. (Nach Photographie von Mansell.)

Kunstübung wird eine Auswahl getroffen und durch Verbindung verschiedener Grundzüge ein neuer Mischstil — man nennt dies „eklektisch“ — geschaffen. Am wenigsten beeinflußt durch das Fremde erhielt sich nur die persische Dichtkunst.

Es ist daher gar nicht wunderbar, daß die ältesten persischen Denkmale schon eine gewisse Vollendung zeigen. Von der alten Königsstadt Pasargadae — unweit des jetzigen Murghab — sind noch einige Reste erhalten; namentlich das sogenannte Grab des Cyrus. Es ist aus geglättetem Marmor in sieben Absätzen aufgebaut und trägt oben ein Giebelhaus, in welchem der König bestattet war. Man wird unschwer erkennen, daß der Stufenbau auf chaldäischem Vorbild beruht, während das Giebelhaus, sowie die Behandlung des Steins schon hellenischen (vorderasiatischen) Stil aufweist. Unter den Trümmern des Königspalastes fand man ferner einen Pfeiler mit einem Flachbildwerk, welches laut der Keilinschrift den König Cyrus darstellt. Die Gestalt zeigt ägyptischen Kopfschmuck und die chaldäischen Flügel (s. Fig. 50).

Dareios (521—485 v. Chr.) verlegte seinen Sitz nach der Stadt, welche die Griechen Persepolis nannten, und errichtete hier — sowie in Susa — großartige Prachtbauten.

Seinem Beispiele folgte sein Sohn Xerxes (bis 465 v. Chr.), und aus der Zeit dieser beiden Könige stammen die besten Werke, welche für die persische Kunst bezeichnend sind. Die späteren Nachfolger hatten mit inneren und äußeren Wirren zu kämpfen, welche einer gedeihlichen Kunstpflege nicht förderlich waren, und überdies gewann der hellenische Einfluß immer mehr das Uebergewicht, so daß er schon vor der Eroberung des Reiches durch Alexander den Großen (330 v. Chr.) für die Kunstübung maßgebend war und in der Folgezeit natürlich zur vollen Herrschaft gelangte. Das griechische (makedonische) Königsgeschlecht der Seleuciden wurde 240 v. Chr. von den Parthern aus Persien verdrängt und auf Syrien beschränkt. Unter der parthischen Herrschaft geriet das Kunstwesen immer mehr in Verfall, an eine selbständige Fortentwicklung war natürlich gar nicht zu denken. Aus dieser Zeit ist auch sehr wenig erhalten geblieben. Um 226 n. Chr. wurden die Parther vertrieben und ein persisches Königsgeschlecht (die Sassaniden) begründete ein neues Reich. So weit bei den fortwährenden Kämpfen noch eine Kunstpflege möglich war, geriet sie unter spätgriechischen (byzantinischen) Einfluß, welcher dann unter der Herrschaft der arabischen Khalifen (seit 642) von dem islamitischen gänzlich verdrängt wurde.



Fig. 48. Trankopfer des Königs Assurnasirabal.
Flachbild aus Nimrud. London, Brit. Museum. (Nach Photographie von Mansell.)

Ich werde von der späteren Kunst auf persischem Boden daher an anderer Stelle sprechen, da sie nur als Ableger fremder Richtungen erscheint. Die eigen-persische Kunst stirbt mit dem altpersischen Reiche ab. Auch hinsichtlich derselben kann ich mich nach dem vorher Gesagten auf wenige kurze Bemerkungen beschränken.

Bauformen. Die persischen Bauten waren in der Hauptsache aus Backsteinen aufgemauert, hatten wahrscheinlich nur hölzerne Decken, wurden aber mit großartigen Säulenhallen ausgestattet, welche den baulichen Schmuck bildeten. (Die großen Abstände zwischen den hohen und schlanken Säulen weisen darauf hin, daß auch diese Hallen nur Holzdecken haben konnten.) In der Einführung der Marmorsäulen bekundet sich der hellenische Einfluß. — wie ich schon erwähnte, sind bei den Chaldäern Säulen in geringem Maße verwendet worden

— auch die Form der Schäfte weist deutlich auf Vorbilder aus den griechischen (jonischen) Städten Vorderasiens hin. Eine eigentümliche Ausgestaltung erfuhren die Kapitäle, hier macht sich eine Neigung zum Prunkhaften geltend, die durch Häufung seltsamer Formen Wirkung erzielen will. Zwei Hauptarten lassen sich namentlich unterscheiden. Bei der einen wird das Kapitäl aus den Vorderleibern von zwei Einhörnern oder Stieren gebildet; bei der andern aus zwei Blumenkelchen, von welchen der untere umgekehrt, mit herabfallenden Blättern, der obere kleinere mit aufrechtstehenden Blättern dargestellt ist; eine Kugelschnur läuft an der Verbindungsstelle herum. Auf dem oberen Kelch sind dann noch senkrecht aufgestellte Schneckenglieder (Voluten) angebracht. In Susa fand man Säulen, welche beide Arten Kapitäle gleichzeitig — übereinander getürmt — tragen; eine Uebertreibung, welche auf Entartung des Geschmackes deutet. Bei den Thoren findet sich häufig ein Kranzgesimse mit drei Reihen aufrechtstehender Blätter, während das von den Säulen getragene Gebälk meist mit Zahnschnitt versehen ist. Abbildungen der Bauformen findet man in den Erläuterungen unter „Stilvergleichung."

Erwähnt muß noch werden, daß die Perser auch Felsengräber hatten, bei denen die Außenseite dann ähnlich den Freibauten gestaltet wurde, indem an der Felswand Säulen, Gebälk und Bilder in Flachbildart ausgemeißelt wurden.

Flachbildnerei. In der Flachbildnerei folgten die Perser ganz den chaldäischen Vorbildern, nur ist ihre Darstellungsweise etwas geglätteter und weicher, und die Gestalten zeigen fast durchwegs eine würdige Ruhe und feierliche Haltung. Dieser Mangel an Bewegung und an Kraft im Ausdruck der Formen einerseits, ein Zug nach ziermäßiger Ausgestaltung andrerseits ist für die persische Kunst bezeichnend, welche ja fast ausschließlich zur Verherrlichung der Königsmacht dienen mußte. Während bei den Aegyptern und Altchaldäern die Darstellung geschichtlicher Ereignisse, zum Teil auch des Volkslebens, überwiegt, ist bei den Persern das Hofleben der Hauptgegenstand. Die feierliche Gemessenheit erinnert dabei an die Steifheit der spanischen Hoffitten.

Malerei und Kleinkunst. Für die Malerei scheinen die Perser keine besondere Vorliebe gehabt zu haben, und auf dem Gebiete der Kleinkunst zeichneten sie sich nur in einem Zweige, in der Steinschneidekunst, aus. Von letzterer sind einige vorzügliche Arbeiten (Siegel) erhalten. Diese Steinschneidekunst bildete eine Besonderheit der Perser und erhielt sich auch auf ihrer Höhe bis in die Zeit des VII. Jahrhunderts n. Chr. Daß die Perser im übrigen Kunstgewerbe wenig Selbständiges leisteten, ist begreiflich. Sie, als das kriegerische herrschende Volk, überließen dies Gebiet den Unterworfenen, welche ja bereits heimisch auf demselben waren.



Fig. 49. Der König auf der Löwenjagd.
Flachbild aus Nimrud. London, Brit. Museum. (Nach Photographie von Mansell.)

Indien.

Das „Wunderland" und seine Völker. Es giebt wohl keine größere Schrift über Indien, in welcher nicht mindestens einmal der Ausdruck „Wunderland" vorkäme. Daß ein Gebiet, welches siebenmal so groß ist wie das Deutsche Reich, in welchem es etwa 18 Schriftsprachen und 14 Alphabete giebt, abgesehen von den Naturerscheinungen auch hinsichtlich der Kultur des Merkwürdigen genug bieten muß, ist gar nicht wundersam. Von jeher hat auch Indien die Einbildungskraft der Europäer beschäftigt, was vielfach zu übertriebenen Vorstellungen führte. Daß dort die Urheimat des ganzen Menschengeschlechtes zu suchen sei, glaubt im Ernste heute wohl niemand. Auch hinsichtlich des Alters der Kultur hegt man jetzt andere Ansichten. Mancherlei spricht für die Annahme, daß Indien vor den jetzt dort Ansässigen von einer Urrasse besiedelt war, deren Reste in einigen rätselhaften Stämmen der Berglandschaften zu finden wären. Dann wurde die Dravida-Rasse im ganzen Gebiete herrschend, die heute nur noch den Süden und Osten der ostindischen Halbinsel inne hat. Im dritten Jahrtausend v. Chr., vielleicht auch später — die Annahmen schwanken zwischen 4000 bis 1500 — brachen von Nordwesten her Indogermanen ein, die Aryas, d. h. „Herren", welche die Dravidas im Norden und Nordwesten unterwarfen, im Laufe der späteren Zeit aber sich vielfach mit den besiegten Stämmen vermischten, aus welcher Vermengung sich die verschiedenen Hinduvölker ergaben.



Fig. 50.
Flachbild des Cyrus.
Von einem Pfeiler aus Pasargadae.

In der geschichtlichen Zeit kamen dann neue Volksteile hinzu; die Nachfolger Alexanders d. Gr., welche auf dem Hochlande Iran ein Reich begründet hatten, eroberten die Grenzländer; im 1. Jahrhundert v. Chr. gelangten turanische Fürsten, der hochasiatischen Rasse angehörig, in Nordindien zur Herrschaft, und 1526 gründete der Mongolenfürst Babar, ein Nachkomme Timur Leng's, das große Kaiserreich der Großmoguls.

Indische Kultur. Diese wenigen Andeutungen genügen, um erkennen zu lassen, daß die indische Kultur wiederholt verschiedenen Einflüssen unterlag und viel Fremdes in sich aufnahm. Dies zeigt sich natürlich besonders deutlich in den bildenden Künsten; das Eigen-Indische in denselben wird von dem Fremden überwuchert. Sie sind auch verhältnismäßig jung und für die allgemeine Entwicklung der Kunst ohne Bedeutung, da sie nur von Westen her Anregungen empfingen, aber keine gaben.

Schrifttum. Als Beweis für eine uralte hohe Kultur der Hindu wird das Schrifttum angeführt, in welchem eine in der That reichentwickelte Dichtkunst sich zeigt. Das

älteste Denkmal ist der Rigveda, eine Sammlung von Liedern, Erzählungen, Sagen, Rätseln u. s. w. Die Angaben über das Alter derselben — bis 4000 v. Chr. — scheinen mir jedoch übertrieben zu sein, und wenn man die Thatsache erwägt, daß alle Veden spätere Einschübe und Umarbeitungen erfuhren, so sind wohl mannigfache Zweifel über die Entstehungszeit der einzelnen Bestandteile gestattet. Das Eine halte ich aber für sicher, daß die Schilderungen von Prachtbauten und dergleichen spätere Einfügungen sind. Für die indische Dichtkunst begann die Blütezeit auch erst im 6. Jahrhundert n. Chr.; sie ist also ebenfalls „jung". Auf das Schrifttum näher einzugehen, ist hier nicht der Ort und ich muß mich den andern Künsten zuwenden.

Bildende Künste. Kulturgebiete und Stile. Man muß in Indien zwei Kulturgebiete unterscheiden; das Dravidische und das Arische. Ersteres hat seine ursprüngliche

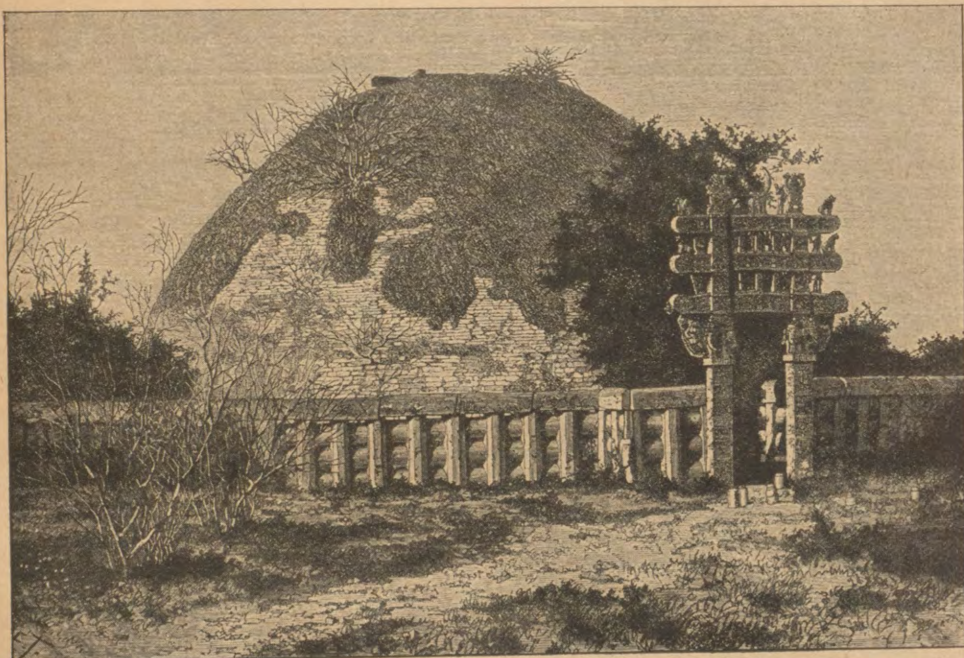


Fig. 51. Die große Stûpa von Santschi.
(Nach Schlagintweit „Indien".)

Art länger bewahrt, aber auch weniger Fortschritte gezeigt, in letzterem machten sich persische und griechische Einflüsse in hohem Maße geltend, bis beide Gebiete unter die Herrschaft des islamitischen Geistes gelangten. Man kann die Sache so fassen, daß man in den bildenden Künsten vier Richtungen oder Stile unterscheiden darf: den eigen-indischen, den persisch-indischen, griechisch-indischen und den islamitischen. Der letztere gelangt seit dem 15. Jahrhundert zur unbedingten Herrschaft und ihm gehören all' die prächtigen Bauten — Paläste, Moscheen, Grabmäler — an, welche Indien berühmt gemacht haben.

Buddhistische Bauten. Reliquien-Behälter (Stûpa). Was aus der früheren Zeit stammt, ist wohl auch eigenartig und merkwürdig. Den Anstoß zur Entwicklung der Baukunst gab der Buddhismus, dessen Stifter Siddhattya im 6. Jahrhundert v. Chr. lebte. Diese Religion wurde um 250 v. Chr. durch den König Açoca zur herrschenden in Indien gemacht, und von dieser Zeit an begann auch eine rege Bauthätigkeit.

Eine besondere Eigentümlichkeit des Buddhismus war die Verehrung von Reliquien, der Ueberbleibsel Buddhas und besonders frommer Anhänger. Für diese wurden Grab-

hügel errichtet, Kuppelbauten, die auf einer Plattform ruhen, außen mit behauenen Steinen verkleidet, im Innern eine kleine Kammer für die Reliquie bergend. Diese Reliquienbehälter hießen Stûpa (so viel wie Schopf), in der Volkssprache Topa, in Ceylon Dagopa. In der Regel waren sie mit einem Steingitter umgeben, das aus Steinpfeilern (bis 3 m hoch) bestand, die von drei steinernen Querbalken durchzogen waren, oben ruhte ein Gesimsbalken. Dieses Steingitter war durch große Thorbauten unterbrochen, die aus 2 bis 10 m hohen Pfeilern, mit drei durchgezogenen Querbalken in der Höhe bestanden. Diese Thorbauten, welche deutlich ihren Ursprung aus der Holzbaukunst erkennen lassen, sind ungemein reich mit Flachbildwerken und auch freistehenden Figuren (Elefanten) geziert.

Die einfache Kuppelform der Stûpa wurde später — als der Brahmaismus wieder die Oberhand gewann und nun auch seinerseits zu Tempelbauten schritt — reicher gegliedert

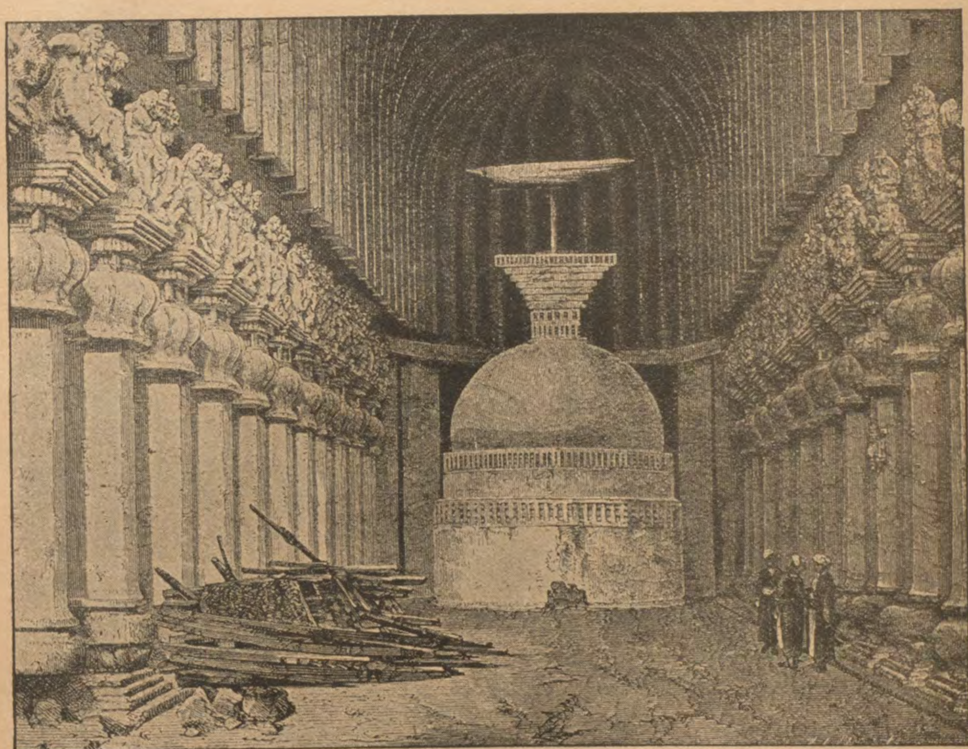


Fig. 52. Grottentempel von Karli.
(Nach Schlagintweit „Indien".)

und ausgestaltet durch vorspringende Wülste an den Seiten und Aufsätzen. Aus der Stûpa entwickelte sich schließlich der für die spätere indische Baukunst bezeichnende Turmbau (Pagode), indem man das Ganze noch höher aufführte, wagerecht und senkrecht reicher gliederte und üppig verzierte. In der Stûpa haben wir also jene eigen-indische Form, welche sich als Grundlage oder Bestandteil in der gesamten indischen Baukunst bei allen Stilrichtungen fort erhielt.

Grottenbauten. Eine andere buddhistische Einrichtung förderte ebenfalls das Bauwesen; das waren die Klöster. Das Mönchsleben gab nämlich Anlaß zu den Höhlenbauten. Zunächst wurden Wohnzellen (Vihâra) in den Grotten angelegt, dann auch eine Versammlungshalle (Tschaitya) hinzugefügt, welche endlich zu einem mehr oder minder großartigen Tempel

ausgestaltet wurde. Ueber dem Eingang in die Tempelgrotte befindet sich gewöhnlich eine tiefe Nische. Das Schiff enthält meist zwei Säulenreihen, endet mit einem Halbrund, in welchem der Reliquienschrein — in der üblichen Stûpa- oder Dagopaform — steht. Die Decke ist tonnen- oder kuppelförmig gestaltet.

Bisweilen wurden die Tempel auch ganz aus dem Felsen herausgearbeitet, so daß sie frei in einem Hofe stehen, der in den Berg gebrochen ist, und der Tempel aus einem einzigen Riesenblock ausgemeißelt erscheint. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist der Kailasa bei Ellora.

Tempelbauten. Die Freibauten von Tempeln zeigen in ihrer Grundanlage eine Verbindung der Stûpaform mit den Grottenhallen. Sie bestehen aus zwei Teilen, der Vorhalle (mandapa), in welcher sich die Gläubigen versammeln, und dem Heiligtum mit



Fig. 53. **Flachbilder aus dem Tempel von Karli.**
(Nach Photographie.)

dem Götterbild, gewöhnlich nur den Priestern zugänglich. Ueber diese Götterzelle erhob sich der hohe Turmbau.

Baustile. Nach den verschiedenen Abweichungen in den Einzelheiten dieser Hauptgrundform kann man mehrere Stilunterarten aufstellen. In Nordindien ist die Götterzelle viereckig angelegt, der Turmbau ist einfach, kräftig, senkrecht gegliedert. Bisweilen wird das Dach der Vorhalle als Kuppel gestaltet, welche auf Säulen ruht (sogen. Dschaina-Stil); andererseits die Zelle sternförmig angelegt und mit einem pyramidenförmigen Dache versehen (Tschalukja-Stil). Im Süden herrscht der sogen. dravidische Stil, Zelle und Vorhalle sind im Rechteck angelegt, der Turmbau besteht aus einer Reihe sich verjüngender Stockwerke und ist oben mit einer Kuppel gekrönt. Die Tempel sind in der Regel von einem Hofe (manchmal 2—3) umgeben, in welchen pagodenförmige Thorbauten führen; auch finden sich große Säulenhallen in den Höfen angelegt.



Fig. 54. Pfeiler aus dem sog. Pferdehofe der Pagode von Siringham.
Die Schäfte werden von Reitern und Tiergestalten gebildet.
(Nach Photographie.)

Die indische Bauweise verbreitete sich nicht nur nordwärts nach den Staaten im Himalaya-Gebiete und nach China, sondern auch nach Hinterindien und die ostindischen Inseln. Sie wurde dabei örtlich zwar mehrfach verändert, so daß man auch von Stilabarten sprechen könnte, im wesentlichen sind es aber derselbe Geist und die gleichen Grundlagen, die uns begegnen. Die Entwicklung der geschilderten, für die indische Kunst bezeichnenden Hauptformen erstreckt sich — das muß ich nochmals betonen — auf einen sehr langen Zeitraum, vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum 15. n. Chr. Der Buddhismus gab nur den Anstoß, die Fortbildung erfolgte unter der wiederhergestellten Herrschaft des Brahmaismus und dauerte bis in die Zeit der mohammedanischen Eroberer hinein.

Fremde Einflüsse auf die altindische Bauweise. Ich habe vorhin auch von einem persisch-indischen und griechisch-indischen Stile gesprochen. Dies ist so zu verstehen, daß die altindische Baukunst für Einzelheiten die Bauformen der Perser und Griechen übernahm.

Am deutlichsten zeigt sich dies bei den Säulen. Die Bauten aus der Zeit von 500—300 v. Chr. weisen Säulen auf mit einem glockenförmigen Kapitäl, welchem noch ein Tierpaar aufgesetzt ist, und stufenförmigen Säulenfuß, also ganz die persische Form. Seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. wurden dann namentlich im nordwestlichen Teile die griechischen Säulenformen mit Vorliebe verwendet. Auch sonst noch wurden manche Eigenheiten der griechischen Kunstweise übernommen, welche vor allem den guten Einfluß übte, daß der Hang zum Ungeheuerlichen und Ausschweifenden etwas gedämpft wurde.

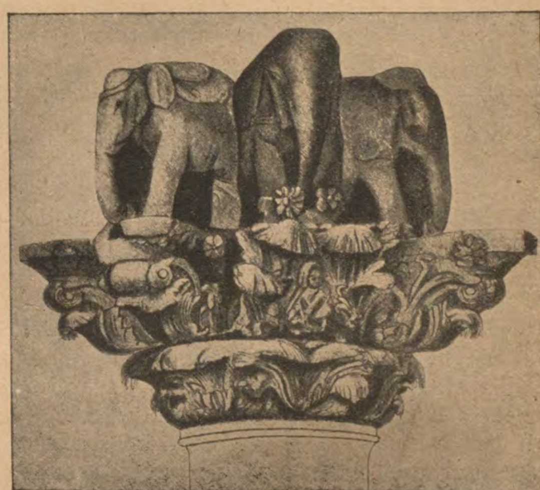


Fig. 55. Indo-korinthisches Kapitäl.
Sog. Elefanten-Kapitäl.

Das ist ja das Bezeichnende für die eigen-indische Kunst, daß sie Einfachheit und Ruhe sowie schön-verhältnismäßige Behandlung und Anordnung der Einzelteile nicht kennt. Ihre Werke sind daher mit Verzierungen überladen, deren krauses Durcheinander und unruhige Bewegtheit der Linien verwirrt. Diese Ueppigkeit im Bauschmuck behielt auch die islamitisch-indische Bauweise bei, von welcher ich später — im Zusammenhang mit der gesamten islamitischen Kunst — sprechen werde.



Fig. 56. Buddha mit Gläubigen.
Flachbild aus Takht-i-Bahai.
Berlin, Museum für Völkerkunde.

Indische Bildnerei. Die Bildnerei der Inder steht fast ausschließlich im Dienste der Religion. Da die weltlichen Prachtbauten aus der mohammedanischen Zeit stammen, und der Islam bilderfeindlich ist, so erklärt sich ohne weiteres die Seltenheit weltlicher Bildnerei. Für bildnerische Darstellungen aus der Geschichte hatten die Inder auch wenig Sinn, und so blieb eben dieser Kunstzweig auf die Ausschmückung der Tempel angewiesen.

Diese war in der buddhistischen Zeit auch beschränkt, da nur die Gestalt des Buddha — als Standbild oder als Flachbild in Felsnischen, letztere manchmal von ungeheurer Größe — dargestellt wurde. Der Brahmaismus mit seinen vielen und vielgestaltigen Göttern brachte dagegen die Bildnerei in Schwung, insbesondere die Tempelwände wurden mit zahlreichen Flachbildnerei-Arbeiten bedeckt.



Fig. 57. Buddhakopf mit indischen Zügen.

Eigenart der indischen Bildnerei. Zu einer besonderen Vervollkommnung haben es die Inder jedoch trotz fleißiger Uebung und einer hohen Arbeitsfertigkeit nicht gebracht. Es sind zwar gewisse Fortschritte im Laufe der Zeit gemacht worden, die anfängliche Steifheit der Gestalten wird durch einen lebensvolleren Ausdruck der Bewegung ersetzt, der aber zuletzt auch wieder in Uebertreibung ausartet. Verworren ist auch die Anordnung bei Darstellung von Vorgängen; da drängt sich Alles willkürlich und launenhaft durcheinander. Volle Naturwahrheit anzustreben widersprach dem indischen Geiste, der seine Einbildungskraft und Träumerei walten ließ.

Wenn somit auch die Inder in der Darstellung des menschlichen Körpers der Natur ziemlich nahe kamen, so findet sich doch immer irgend ein abweichender und daher störender Zug. Ersichtlich ist die Vorliebe für Darstellung weiblicher Anmut, und in diesem Bemühen hat die indische Bildnerei noch die besten Erfolge aufzuweisen. Die Milde und Weichheit wurde aber auch auf die männlichen Gestalten übertragen. Kraft und Stärke vermißt man daher nicht nur im Ausdrucke und der Haltung der Figuren, sondern überhaupt in der ganzen Linienführung und Formbehandlung.

Kleinkunst. Weitaus erfreulicher als die Bildnerei an den Denkmalen ist jene in der Kleinkunst. Man findet da beispielsweise Thonfiguren, welche eine scharfe Auffassung

der Natur und Sinn für einfachere, aber kräftige Formen, sowie in der Bemalung eine feine Farbenstimmung aufweisen.

Es zeigt sich überhaupt die merkwürdige Thatsache, daß der Inder im Kleinen all' jene Fehler vermeidet, die seinen Werken im Großen anhaften. Die reiche, fruchtbare Erfindungsgabe macht sich beispielsweise in den Verzierungsmustern im vollen Maße geltend, ohne jedoch in geschmacklose Uebertreibung zu verfallen. Das gilt auch von den Formen der Schmucksachen und Ziergeräte, die meistens — es giebt natürlich auch Ausnahmen — ein gefälliges Maß einhalten, so daß ich sagen möchte, der indische Geist giebt nur auf dem Felde der Kleinkunst Geschmack kund und hier leistet er sein Bestes. So sind auch die Kleinmalereien auf Elfenbein hinsichtlich der Ausführung manchmal vortrefflich gelungen, während die erhaltenen Wandmalereien in den Grottentempeln ziemlich roh erscheinen.



Fig. 58. Standbild des Buddha.
Aus Takht-i-Bahai. Berlin, Museum für Völkerkunde.

Bedeutung der indischen Kunst. Mangel an Thatkraft, Neigung zum Maßlosen und Ausschweifenden und Vorliebe für beschauliches Träumen sind jene Eigenschaften der indischen Volksmasse, welche es verhinderten, daß sie zu einer wesentlichen Bedeutung für die Weltkultur gelangte. So hat auch die indische Kunst die allgemeine Entwicklung nicht gefördert, war vielmehr stets mehr oder minder in Abhängigkeit vom Westen, und hat nur auf das hochasiatische Gebiet und die Naturvölker der ostindischen Inselwelt einen gewissen Einfluß geübt. Wenn auch Indien reich an fesselnden und anregenden Erscheinungen ist, so macht sich doch gerade hier am stärksten das Gefühl geltend, daß man es mit einer unserem Wesen und unserer Anschauung ganz fremden Eigenart zu thun hat. Man kann die indische Kunst bewundern, aber wird sie nie gefallsam finden.

Hochasien.

China und Japan.

Bedeutung und Eigenart der Hochasiaten. Die hochasiatische Rasse — diese Bezeichnung ist dem sonst üblichen Namen „mongolische" vorzuziehen, da letzterer zu Mißverständnissen führt — hat für die Kultur der Menschheit die größte Bedeutung, allerdings nicht wegen ihrer schöpferischen Thatkraft, sondern weil sie unbewußt und wider Willen — wie Mephistopheles von sich sagt — das Gute schuf, indem sie seit grauer Vorzeit den Anstoß zur Völkerbewegung und Rassenmischung gab.



Fig. 59. Stehender Buddha.
Aus Takht-i-Bahai. Berlin, Museum für Völkerkunde. (Nach Photographie.)

Die Hochasiaten drängten die Indo-Germanen nach Westen und Süden der Landmasse der östlichen Halbkugel; die ältesten Wanderungen, welche die sogenannten Arier nach Indien und Vorderasien, die Pelasger nach Griechenland und Italien brachten, wurden ebenso wie die letzte große Völkerbewegung in den ersten Jahrhunderten n. Chr. von ihnen veranlaßt.

Dabei ist diese Rasse von schwerfällig ruhiger Gemütsart, mit allen Eigenheiten und Unarten der Kindlichkeit, ist unkriegerisch und unselbständig. Nur zeitweilig gelingt es, die Massen so zu erregen, daß sie kriegerisch auftreten, aber auch dann ist nicht der Einzelne tapfer, sondern eben die Masse muß durch ihre Wucht wirken.

Wo die Hochasiaten mit anderen thatkräftigeren Völkern zusammentreffen, unterliegen sie rasch der Kultur derselben. Sie vermochten daher auch auf europäischem Boden keine dauernden Reiche zu begründen, — Hunnen und Avaren verschwanden spurlos — dies gelang nur in der geschützten Mitte ihres Ansiedlungsgebietes. Von den Splittern dieser Rasse, welche im europäischen Kulturgebiet sich erhielten — Finnen, Magyaren, Osmanen — ist auch keine Anregung zum Kulturfortschritt ausgegangen, der Aneignung fremder Kultur verdanken sie überhaupt ihre Erhaltung.

Kultur und Kunst der Hochasiaten. Eine höhere Eigenkultur der Hochasiaten entwickelte sich nur in der Mitte, die Randvölker sind auch heute

noch nicht über die ersten Stufen der Halbkultur hinausgekommen. Selbst dort aber waren fremde Einflüsse bestimmend für die Fortschritte, so daß man getrost sagen kann, die hochasiatische Rasse ist unfähig, aus eigener Kraft eine selbständige, der indogermanischen ebenbürtige Vollkultur hervorzubringen. Man sieht daher, daß auch dort, wo die hochasiatische Rasse ihr Bestes leistete, sie nur auf eine Mittelstufe gelangte und dann in einen Beharrungszustand verfiel. Für das besondere Gebiet der Kunst ergiebt sich des Weiteren, daß die hochasiatische Kunst in ihrer Eigenart nur eine „Merkwürdigkeit" bleibt, aber keinen anregenden und fördernden Einfluß auf die allgemeine Fortentwicklung auszuüben vermag.

China. Nur zwei Völker mit Eigenkultur hat die hochasiatische Rasse aufzuweisen: die Chinesen und Japaner. Die chinesische Kultur wird herkömmlich als „uralt" bezeichnet, was vielfach das Mißverständnis hervorruft, als hätten die Chinesen die verschiedenen, ihnen zugeschriebenen Erfindungen — Papier, Druck mit beweglichen Lettern, Schießpulver usw. — schon in grauer Vorzeit gemacht. In Wahrheit ist die chinesische Kultur und somit auch die Kunst weitaus jünger als die ägyptische, und jene berühmten Erfindungen fallen in die Zeit nach Chr. Geb. Ich bin der Ansicht, daß die europäische Stein- und Bronzezeit mit der chinesischen wahrscheinlich zusammenfällt, mit anderen Worten, daß die Urvölker Europas eben so früh auf jene Stufe der Kultur gelangt sind, welche die alten Chinesen einnahmen.



Fig. 60. Alt javanisches Buddhabild.
Berlin, Museum für Völkerkunde. (Nach Photographie des Museums.)

Chinesische Bronzegefäße. Porzellan. Die ältesten Zeugnisse chinesischer Kunst sind eben Bronzegefäße, die man in dem Lehmboden (Löß) der großen Stromgebiete Chinas gefunden hat. Sie zeigen in Form und Verzierung die Grundmerkmale, welche alle Erzeugnisse jener Kulturstufe kennzeichnet. Allerdings weisen viele chinesischen Funde wieder eine weit größere Vollendung auf, als sie bei den Bronzegeräten Europas anzutreffen ist, dies erklärt sich aber leicht dadurch, daß diese besseren Stücke aus späterer Zeit stammen, zu welcher in Europa die mittelmeerländische Kultur und Kunst auch

das Festland bereits beherrschte. Sicher ist ja, daß die chinesische Bronzebearbeitung ihre weitere Ausbildung unter dem Einflusse des Buddhismus (vgl. Indien) erlangte, welcher erst ungefähr um 50—60 nach Chr. in China Verbreitung fand.

Die zweite den Chinesen eigentümliche Kunst ist die Bearbeitung des Porzellans, das aber frühestens im 7. Jahrhundert nach Chr. — wahrscheinlicher erst im 9. — erfunden wurde. Daraus erhellt wohl zur Genüge, daß die eigen-chinesische Kunst nicht so „uralt" ist, wie man häufig glaubt.

Eigentümlichkeiten des chinesischen Kunstgewerbes. Die Eigenart der chinesischen Arbeiten in Bronze und Porzellan läßt sich in Kürze kennzeichnen. Die ältesten Bronzegeräte zeigen in der Verzierung geometrische Muster, dann wurden Formen von Bergen und Wolken und abenteuerlich gestalteten Tieren (Drachen) verwendet. Die Vorliebe für solche Ungetüme blieb bis heute. Mit dem Eindringen des Buddhismus kamen indische Einflüsse zur Geltung, erst jetzt wurden auch Pflanzenformen und menschliche Figuren in der Verzierung verwertet. Die ohnehin vorhandene Neigung der Chinesen zu seltsamer phantastischer Linienführung wurde durch die indischen Muster noch verstärkt; der Zug nach Naturtreue, welcher sonst bei anderen Völkern immer auftritt, blieb den Chinesen fremd. — Man kann es geradezu als das „Gesetz" der eigen-chinesischen Kunst bezeichnen, daß die Formen von der — oft ausschweifenden — Einbildungskraft launenhaft gestaltet werden müssen. Alle Vorbilder aus der Natur werden umgeformt (stilisiert). Vom 15. Jahrhundert nach Chr. an nahmen auch islamitische Muster — hauptsächlich persische — auf die Bronzearbeiten Einfluß, und in die Folgezeit fällt daher auch die größte Entwicklung dieses Zweiges der Kunst, besser gesagt: Kunstgewerbes.

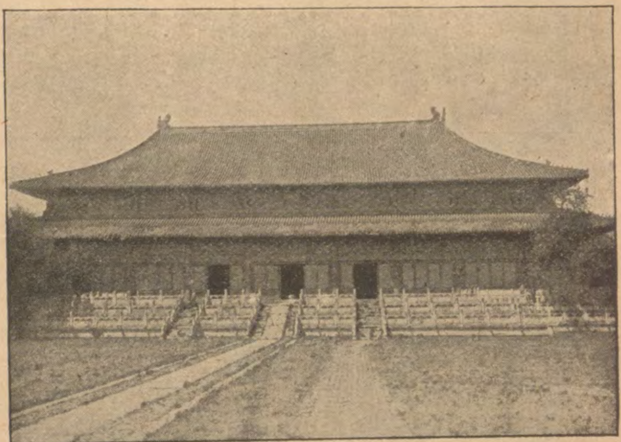


Fig. 61. Chinesische Halle von den Minggräbern.
(Nach Photographie.)

Was die Porzellanarbeiten anbelangt, so ist die Art derselben durch echte Stücke und Nachahmungen bei uns hinlänglich bekannt, so daß ich nicht viel darüber zu sagen brauche. Nicht die künstlerische Behandlung, sondern die hochentwickelte Arbeitsfertigkeit ist es, was diese Erzeugnisse bemerkenswert macht. Die sorgfältige, peinlich genaue Ausführung, eine ausgetüftelte Sauberkeit einerseits, eine krause Mannigfaltigkeit von Einzelheiten und seltsame Verschnörkelung andererseits, kennzeichnet sowohl die Porzellansachen, als auch die anderen Erzeugnisse der Kleinkunst, die Schnitzereien aus Elfenbein, Bambus und Stein, die Schmucksachen u. dgl. (Siehe Tafel: „Kunstgewerbe des Altertums".)

Chinesische Malerei. Mehr als durch ihre Formen wirken die Porzellanarbeiten durch die Bemalung, und da schon die ältesten sich in dieser Beziehung auszeichnen, so deutet dies auf eine frühe Entwicklung der Malerei hin. Es wird berichtet, daß schon im 3. Jahrhundert v. Chr. auf Bambusplatten und Seidenstoffen gemalt wurde — auch Bildnisse von Personen —; in Schwung kam aber diese Kunst erst nach der Erfindung des Papiers (105 n. Chr.). Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben scheinen im Anfang bevorzugt worden zu sein, erst durch den Buddhismus wurden auch religiöse Vorwürfe eingeführt, und von dem 7. Jahrhundert n. Chr. trat die Landschaftsmalerei in den Vordergrund.

Die Blüte der chinesischen Malerei fällt in die Zeit von etwa 1000—1300 n. Chr., in welcher die Kaiser auch Gemäldesammlungen anlegten und Malschulen errichteten. Später wurden keine Fortschritte mehr gemacht, ja es trat ein Verfall ein, so daß die Werke nach 1400 n. Chr. hinter den älteren zurückstehen.

Die Gemälde wurden auf Papierrollen ausgeführt, und zwar mit einer meist bewundernswerten Feinheit in der Linienzeichnung, die sich daraus erklärt, daß die Chinesen mit Haarpinseln schrieben und daher in der sicheren Handhabung derselben Meister waren. Die Fertigkeit tritt auch hier wieder in den Vordergrund, von künstlerischer Auffassung und geistiger Durchbildung des Stoffes ist nicht viel zu verspüren. Die Umrisse werden klar und scharf gegeben. Den Eindruck des Körperlichen vermochten die chinesischen Maler aber ebenso wenig zu erzielen, als sie es verstanden, die Hauptsachen hervorzuheben. Alles ist gleichmäßig behandelt, jede auch unbedeutende Einzelheit genau ausgetüftelt. Die dargestellten Gegenstände erscheinen daher einerseits wie flach gepreßt, und andrerseits heben sie sich nicht von einander ab, so daß ein chinesisches Gemälde sich nur als eine Nebeneinanderreihung von unkörperlichen Umrissen, ohne Anordnung nach künstlerischen Gesichtspunkten darstellt.



Fig. 62. Japanischer Tempel in Kyoto.
(Nach Photographie.)

Anzuerkennen ist die Frische und Kraft der Farben, recht leuchtende wurden bevorzugt; guten Eindruck macht auch der Sinn für Farbenzusammenstimmung. Auf die Abtönung bei den Uebergängen legten die Chinesen weniger Gewicht. Die chinesische Malweise kann man auf den Porzellansachen erkennen; daß bei diesen die Fertigkeit im Einbrennen der Farben eigentlich das Bewundernswerte ist, brauche ich wohl nicht besonders hervorzuheben.

Bildnerei und Bauwesen. Die Bildnerei der Chinesen beschränkt sich auf die Porzellangestalten; um große Werke auszuführen (Standbilder, Flachbildwerke), fehlte Anlaß und vielleicht auch Begabung. Es hängt dies mit dem Bauwesen zusammen, mit dem ja die Bildnerei eng verknüpft ist. In China kannte man als Baustoff nur Holz (Bambusrohr) und Lehmziegel; diese sind nun freilich wenig geeignet, um großartige und dauerhafte Bauwerke auszuführen. Die ursprüngliche Religion der Chinesen — die im wesentlichen in Verehrung der Ahnen und der Geister, welche alle sinnlichen Erscheinungen beleben, bestand — hatte weder Priester, noch Tempel und Götterbilder.

Es gab somit anfangs keine religiösen Bauten, welche anderwärts das Meiste zur Entwicklung der Kunst beitrugen. Erst der Buddhismus brachte Tempelbauten mit sich und da er aus Indien kam, erscheint es begreiflich, daß hierbei auch indische Bauformen mit eingeführt wurden, welche man nur im chinesischen Geschmacke umgestaltete.

Chinesische Bauformen, Turmbauten. Man findet daher einerseits die selbständigen Thorbauten für die weitläufigen Tempelhöfe, andrerseits die hohen Turmbauten, — Pagoden nach der landläufigen Bezeichnung, chinesisch tha genannt — welche aus mehreren Stock-

werken bestehen. Zu der indischen Grundanlage trat jedoch eine chinesische Besonderheit, das sind einerseits der offene Rundgang im ersten Stockwerke, dann die vorspringenden, nach aufwärts gebogenen Dächer zwischen jedem weiteren Stockwerke. Diese eigentümliche Form konnte nur entstehen bei Verwendung eines biegsamen Baustoffes, wie ihn das Bambusrohr bot. Durch Vergoldung, Belegen mit farbigen Porzellanplatten, Anbringen von zierlichem Flecht- und Schnitzwerk und Glöckchen, suchte man die an und für sich nüchternen Bauten einigermaßen prunkvoll zu gestalten.

Die Wohnungen der Herrscher und Vornehmen unterschieden sich im Grunde nicht von jenen des Volkes. Die Palastanlagen bestehen aus einer Anzahl kleinerer Häuser in weitläufigen Gärten; in der Ausdehnung des Grundstücks liegt also hauptsächlich die Vornehmheit, auch in der bunten Ausstattung der Gebäude, wie ich sie oben bei den Pagoden erwähnte. Man kann sagen, daß im Bauen (und in der Bildnerei) die Chinesen nicht über die Kleinkunst hinauskamen, und ihre Pagoden sich nur wie vergrößertes Spielzeug ausnehmen.

Japan. Dieselben Verhältnisse wie in China finden sich im großen und ganzen auch in Japan, was schon durch die Rassengemeinschaft und die Aehnlichkeit der Lebensbedingungen sich hinlänglich erklären würde, selbst wenn nicht unmittelbare Beeinflussung durch die Chinesen stattgefunden hätte. Das japanische Bauwesen steht auf derselben niederen Stufe wie in China, andererseits ist die Handfertigkeit bei Sachen der Kleinkunst ebenso entwickelt wie dort; Sauberkeit und Zierlichkeit zeichnen alle Arbeiten aus, und als besondere japanische Eigentümlichkeit tritt nur die gründliche Abneigung gegen jede regelmäßige Anordnung, jedes Ebenmaß (Symmetrie) auf. In abenteuerlicher Gestaltung — man kann sagen Verunstaltung — der Naturformen erschöpft sich die ganze japanische Einbildungskraft, dagegen giebt sich häufiger als in China eine gute Auffassung der Natur und das Streben nach getreuer Wiedergabe kund. Dies gilt namentlich von der Malerei, die auch in Japan die verhältnismäßig bestentwickelte Kunst darstellt.

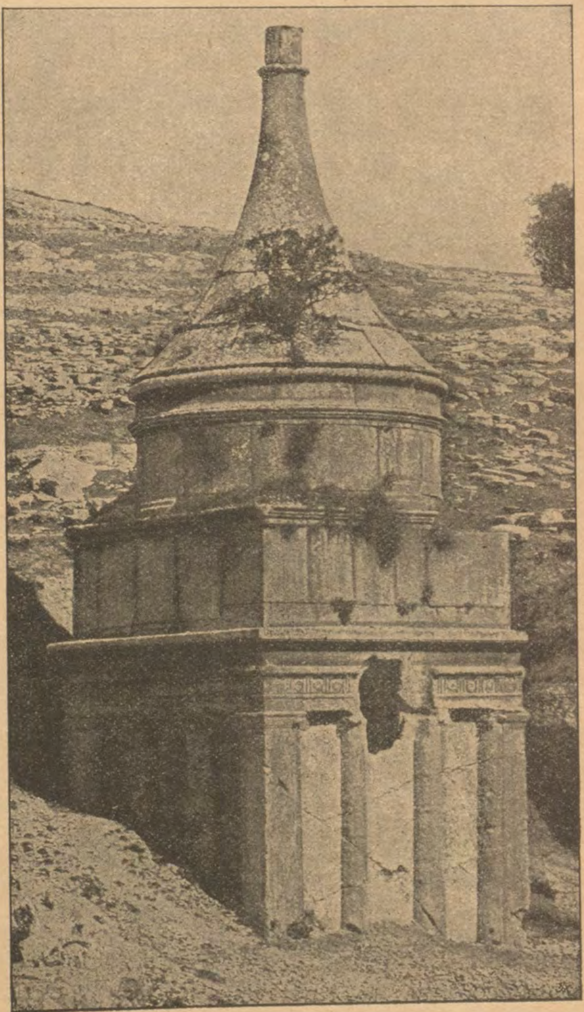


Fig. 63. Das sog. Grab des Absalom.
Bei Jerusalem. (Nach Photographie.)

Japanische Malerei. Wie die Porzellanbearbeitung wurde auch die Malerei von China her und zwar im 5. Jahrhundert nach Chr. eingeführt. Die Ueberlieferung nennt den Chinesen Shin-ki als Begründer der japanischen Mal-



Fig. 64. Fig. 65.
Zwei Vasen aus Cypern.

kunst, die im ganzen sich in den gleichen Bahnen bewegte und die gleiche Entwicklung nahm, wie in China. In noch größerer Feinheit der Linienführung, geschmackvoller Farbenzusammenstellung und hauptsächlich in überraschender Naturtreue bei Blumen und Tieren liegt der Vorsprung oder Fortschritt der japanischen Künstler, während sie zu echt künstlerischer Behandlung der Menschengestalt, zur geistigen Durchbildung des Gesichtsausdrucks auch nicht gelangten. Ihre Köpfe sehen sich alle einander gleich und in den Zügen prägt sich die der Handlung entsprechende innere Bewegung nicht aus.

Malschulen Japans. Die wichtigsten Maler Japans seien hier genannt: Kose no Kanaoka im 8. Jahrhundert n. Chr. und Cho Densu († 1427) sind Hauptvertreter der religiösen (buddhistischen) Malerei. — Kasuga Motomitsu, 11. Jahrhundert, ist Begründer der Schule Yamatoriu, später Tosa-Schule genannt, welche ihre Stoffe der heimatlichen Geschichte entnahm. — Mitsunobu († 1593) und Mitsusighe (1560), der Tosaschule angehörend. — Josetsu und Shiu-bun greifen wieder auf den chinesischen Stil zurück; die Hauptvertreter dieser Richtung der Landschafter Sesshiu († 1507) und Kano Masanobu († 1520) begründen neue Schulen. — Der Schule des letzteren gehören an: Kano Motonobu († 1559) und Kano Morinobu, genannt Tan-yu († 1672). — Toba Soja im 12. Jahrhundert begründet eine Richtung, welche ihre Stoffe dem Volksleben entnimmt und satyrisch verarbeitet. Im Sinne derselben wird Iwasa Matahei im 17. Jahrhundert Haupt der „volkstümlichen" Schule, der Hokusai († 1849) angehörte. — Maruyama Okio († 1795) begründet die Shijoschule, welche genauere Naturbeobachtung anstellt, zu ihr zählt Kikuchi Yosai († 1878). Zu den hervorragenderen Meistern der letzten Zeit gehören noch Kien, Rinsen, Soscho-Kansin, Toyo-Suki.



Fig. 66. Flachbild aus Cypern.
„Herkules und die Herde des Geryon"

Die östlichen Mittelmeerländer.

Syrien. Kleinasien.

Bedeutung der Mittelmeerlandschaft. An weltgeschichtlicher Bedeutung kommt kein anderes Landschaftsgebiet dem Becken des Mittelmeeres gleich. Die Ursache ist leicht erkennbar. Das Wasser ist die unerläßliche Vorbedingung jeglichen Lebens, das Meer die Urkeimstätte aller Lebewesen. Das tiefe Eindringen der Meerfluten in die Landmasse der östlichen Erdhalbkugel schuf hier außerordentlich günstige Bedingungen für Leben und Entwicklung der Menschen, wie sie im Innern von Landmassen niemals zu finden sind. Dies reichgegliederte — im Verhältnis zur Wassermasse mit ungewöhnlich ausgedehnter Küstenentwicklung bedachte — Gebiet war daher seit Urzeiten das Ziel der Völkerwanderungen.

Boten nun die glücklichen Lebensbedingungen die Grundlage, auf der schon die ersten Ansiedler leichter Kulturfortschritte machen konnten als anderwärts, so hatte das Einströmen immer neuer, unverbrauchter Völkermassen die Folge, daß kein Stillstand in der Entwicklung eintrat, sondern Kulturschicht auf Kulturschicht sich aufbaute. War ein älteres Volk in seiner Kraft aufgebraucht, übernahm ein neues — sich mit jenem vermischend — dessen Kulturerbschaft und erklomm mit seiner frischen Kraft eine höhere Stufe.

Diese stete Volksmischung ist das Geheimnis der nun schon mehrtausendjährigen immerjungen Kulturkraft der Mittelmeervölker. Das beweiskräftigste Zeugnis dafür bilden die eben hier befindlichen Ausnahmen; sobald die Vermischung mit neuen Völkern abgelehnt wurde, wie bei den Aegyptern und Juden, gab es keinen Kulturfortschritt mehr.

Die Rassen am Mittelmeer. Drei Rassen teilten sich in den Besitz der Mittelmeerlandschaft. Indogermanen besiedelten den Norden Europas, den größeren Teil Kleinasiens, Semiten den Ostrand, Berber die afrikanischen Küstenstriche. Die Urbevölkerung Aegyptens scheint aus einer frühzeitigen Rassenmischung zu stammen, an welcher das Semitische vielleicht den Hauptanteil hatte. Die herumstreichenden Hirtenstämme der Berber hatten an der Kulturentwicklung keinen Anteil, ihr Küstengebiet geriet in den Machtbereich der semitischen Phöniker. Diese waren überhaupt die einzigen unter den Semiten, welche auch außerhalb Asiens zu einer länger dauernden Bedeutung für den Kulturfortschritt sich aufschwangen.

Israeliten. Die Israeliten gelangten dagegen zu keinem unmittelbaren Einfluß auf die Weltkultur. Zuerst ein herumstreifendes Hirtenvolk, später seßhafte Ackerbauer, jede engere Berührung und Vermischung mit Fremden ablehnend, kamen sie aus ärmlichen und beschränkten Verhältnissen nicht heraus. Da es keinen Verkehr gab, blieb auch das Gewerbewesen in bescheidenen Grenzen. Umso weniger war an eine besondere Entwicklung der Kunst zu denken. Der einzige Zweig, welcher Blüten trieb, war die Dichtkunst, die sich jedoch auf religiöse und Liebeslieder beschränkte. Die Tonkunst, welche bei allen älteren Völkern mit der Dichtkunst in enger Beziehung stand, wurde allerdings auch zu religiösen Zwecken geübt, blieb aber zweifellos gleichfalls auf einer niederen Stufe.

Für die bildenden Künste fehlte der Boden gänzlich. Die andernorts wirksamen Anlässe zu besonderen Bauten — Paläste und Tempel — fielen hier weg. Die Könige waren arm wie ihr Volk, dazu stetig von der Priesterschaft angefeindet, und konnten daher

für sich an keine Prachtbauten denken. Der „eine" Gott durfte auch nur „eine" heilige Stätte haben, und mit dem Tempel Salomos war die Sache erledigt. Diesen Tempel und die Burg haben aber nicht Israeliten, sondern Phöniker gebaut, da im Reiche Salomos es keine Bauhandwerker gab. Es giebt daher keine Kunst von israelitischer Eigenart, nicht einmal eine „Kleinkunst" oder „Kunstgewerbe", wie man sie bei anderen einfachen Völkern findet. Auch den Schmuck lieferten hauptsächlich phönikische Händler.

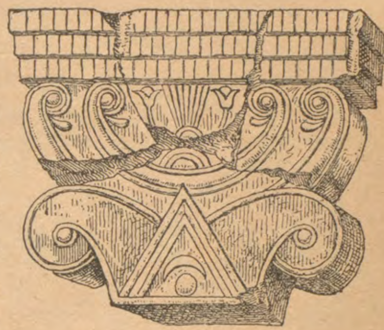


Fig. 68. Cyprisches Kapitäl.

Phöniker. Der schmale Landstrich an der Küste Syriens war die erste Stätte eines Welthandels. Die Phöniker spielten im Altertum dieselbe Rolle, wie Venedig im Mittelalter. Man findet auch viele verwandte Züge bei Beiden. Die Phöniker waren nicht nur Händler mit fremden Erzeugnissen, sondern erzeugten selbst die kostbarsten und gesuchtesten Waren. Alle Arbeitsfertigkeiten waren in erstaunlich hohem Grade entwickelt; im Schiffbau, in Bearbeitung von Metallen, in der Weberei und Färberei waren die Phöniker Meister, das Glas gilt als ihre Erfindung.

Daß ein Volk von solchem Gewerbefleiß, solch regsamem Geist, im Besitze von aus der ganzen damals bekannten Welt zusammengeholten Schätzen und Kenntnissen auch auf dem Gebiete der Kunst thätig gewesen sein sollte, erscheint selbstverständlich. Die sichtbaren Beweise hierfür sind freilich ungemein spärlich, auch die Nachrichten nicht sehr reichlich.

Seltenheit phönikischer Kunstdenkmale. Von Werken der Dichtkunst ist gar nichts bekannt, die ganzen Ueberreste des Schrifttums (von griechischen Uebersetzungen abgesehen) bestehen in einigen Schrifttafeln. Auch mit Denkmalen der bildenden Künste ist es schlecht bestellt. Dies erklärt sich daraus, daß nicht nur die Städte der phönikischen Heimatsküste, sondern auch die Pflanzstädte — in Kleinasien, Afrika, Spanien, an der atlantischen Küste — später von Griechen und Römern völlig umgestaltet wurden, so daß die ursprünglich phönikische Kultur von der griechisch-römischen gänzlich überwuchert wurde. Die Erhaltung babylonischer und assyrischer Denkmale ist nur dem Umstande zu danken, daß ihre Stätten verödeten und um die Trümmerreste sich niemand kümmerte. Die Phöniker schufen aber an Orten, wo neue Geschlechter mit den Werken der alten aufräumten, um für ihre eigenen Raum zu gewinnen.

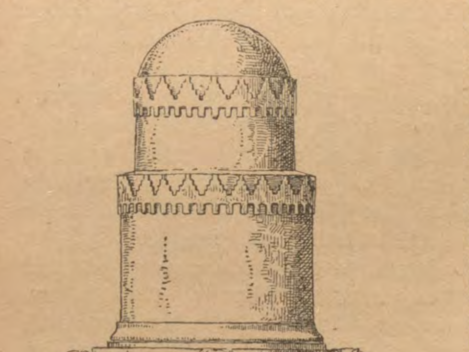


Fig. 67. Grabmal zu Amrit.

Man darf als sicher annehmen, daß die reichen phönikischen Handelsherrn gleichwie die Venezianer sich Paläste erbauten, und daß die öffentlichen Gebäude auch prächtig gestaltet wurden. Leider ist davon nichts erhalten geblieben. Auch von rein phönikischen Werken der Bildhauerei und Malerei ist wenig bekannt.

Zweifellos ist die umfangreiche Thätigkeit im Kunstgewerbe, denn die Phöniker versorgten fast die halbe Welt mit Gold- und Silbersachen, Glaswaren und feinen Geweben, mit Schmuck- und Kleinkunstsachen.

Ich glaube, daß viel mehr noch als man annimmt von derartigen Dingen, die man in den verschiedensten Orten Europas aufgefunden hat, phönikische Erzeugnisse sind. Wäre es möglich, von einer größeren Anzahl solcher Schmuckgegenstände als bisher den phönikischen Ursprung unzweifelhaft nachzuweisen, so ließen sich

vielleicht Anhaltspunkte für Feststellung eines eigentümlichen phönikischen „Stiles" — wenigstens im Kunstgewerbe — gewinnen.

Andererseits kann man freilich auch zweifeln, ob es überhaupt einen solchen von ganz ausgeprägter Art gegeben hat, da die geschäftsklugen Phöniker offenbar zuerst sich nur damit befaßten, fremde Erzeugnisse von Ruf weiter zu verhandeln, andererseits ihre eigene Erzeugung nach dem Geschmacke der Abnehmer einrichteten und das lieferten, was begehrt wurde, wie dies auch heute die Händler üben. Es fehlte ihnen das politische Ansehen und die Macht, um den eigenen Geschmack maßgebend für die Anderen zu machen, wie dies die Griechen seit Alexander d. Gr. und dann die Römer vermochten.

In dem Mangel von ausreichenden Zeugnissen für die phönikische Kunstübung sehe ich eine empfindliche Beeinträchtigung der Kunstgeschichte. Es ist ja immerhin möglich, daß die eigen-phönikische Kunst von geringem Werte war, für wahrscheinlicher halte ich aber, daß sie trotz all der vorhin aufgeführten Umstände einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat, und zwar auch auf die Nebenbuhler im Handel und in der Seeherrschaft, auf die Griechen. Diese Lücke läßt sich aber nicht ausfüllen und so muß man sich mit Vermutungen bescheiden.

Fundstätten. Im phönikischen Heimatlande haben nur zwei Stätten beträchtlichere Ueberreste phönikischer Werke geliefert: Marathus (jetzt Amrith) und Byblos (das biblische Gebal, jetzt Dschebail), aus welchem die Bauleute des Salomonischen Tempels stammten. Die größte und mächtigste Pflanzstadt, welche auch zu politischer Macht und Herrschaft gelangte, Karthago, wurde von den Römern so gründlich zerstört, daß von karthagenisch-phönikischen Bau- oder Kunstwerken wenig auf uns kam. Die meiste Ausbeute lieferte Cypern, auf dessen Boden die Phöniker mit den Griechen den schärfsten Wettbewerb zu bestehen hatten. Vielleicht trug gerade der Kampf dazu bei, daß hier die Phöniker ihre Eigenart zäher behaupteten. Ein Hauptort war hier Amathus, berühmt durch das Heiligtum seiner Ortsgöttin, eine der semitischen Astarten, die von den Griechen als Aphrodite übernommen wurde. Aus dieser Stadt, dann aus Kurion, Kition (jetzt Larnaka) und einigen anderen Orten (Golgoi, Dali) stammen die bemerkenswertesten Funde, welche den Phönikern zuzuschreiben sind.

Eigenart der phönikischen Kunstdenkmale. Diese Funde lassen erkennen, daß die Phöniker mittelasiatische und ägyptische Art vereinigten, insbesondere aber letztere in ihrer Formgebung bevorzugten. Was für die obgenannten Arten namentlich bei den Bauwerken bezeichnend ist, daß die Arbeitsfertigkeit mehr hervortritt als das Streben nach Formschönheit, findet sich auch hier. Mit der Massigkeit — ungeheure Blöcke und Platten — suchte man den Eindruck zu erzielen.

Als phönikische Besonderheit ist vielleicht nur der Rundbau und die Einführung von Kuppeln zu betrachten, was immerhin einen Fortschritt gegenüber den rechteckigen und Pyramiden-Formen bedeutet. In der Verzierung (Ornamentik) und in der Bildnerei folgten die Phöniker gleichfalls ägyptischen und assyrisch-babylonischen Vorbildern,



Fig. 69. Zwei Figuren aus Golgoi auf Cypern.

oder um es kurzweg zu sagen, sie vermengten mehr oder minder geschickt jene beiden „Stile". Vom 6. Jahrhundert an übten auch griechische Formen starken Einfluß und verdrängten allmählich die anderen. Namentlich in Karthago scheint man vorwiegend griechische Künstler beschäftigt zu haben.

Wenn auch die gefundenen Reste für die Phöniker nicht besonders rühmlich sind, so möchte ich doch wiederholen, daß nach diesen wenigen kein endgiltiges Urteil zu fällen sein dürfte. Es ist zu beachten, daß die Funde nicht aus den Hauptsitzen, sondern aus Nebenorten stammen, sowie sich die Einfachheit und verhältnismäßig niedere Stufe der Formen bei den Gefäßen daraus erklären läßt, daß man hier zufällig es zu thun hat mit „gemeiner Marktware" für die Masse, welche ja auch heutzutage an hergebrachten geschmacklosen Formen hängt.

Einen weit besseren Eindruck machen die Schmuckgegenstände, welche in Kurion gefunden wurden. Diese weisen nicht nur eine vollendete Arbeitsfertigkeit, sondern auch eine Mannigfaltigkeit in den Formen und einen ausgebildeten Geschmack auf. Allerdings sind auch bei diesen durchwegs ägyptische und mittelasiatische Muster verwendet und miteinander verarbeitet, so daß man beispielsweise einen Mann in ägyptischer Tracht mit einem assyrischen Flügeltier kämpfend dargestellt sieht.

Vorhin hatte ich Venedig zum Vergleich erwähnt. Auch dieses besaß in den früheren Jahrhunderten keinen „eigenen" Stil, wir sehen den morgenländischen (in der Markuskirche), den romanischen und gotischen in den ältesten Palästen verwendet. Die eigen-venetianische Kunst entwickelte sich erst später; zunächst hielt man sich an das aus der Fremde geholte. Aehnlich erscheinen mir die Verhältnisse bei den Phönikern gewesen zu sein. Daß sie über die Verwendung der fremden Stilformen nicht hinaus und zu einer — für uns erkennbaren — Selbständigkeit gelangten, lag darin begründet, daß ihnen die politische Selbständigkeit und eigene Herrschaft fehlte und sie auf die Vermittlerrolle angewiesen blieben. Hierzu mag aber noch der Umstand kommen, daß der semitische Geist zwar ungemein regsam und scharfsinnig auftritt, aber diese Eigenschaften vorwiegend auf dem Gebiete der Arbeitsthätigkeit und des Denkens äußert, die schöpferische Einbildungskraft dagegen nicht in gleichem Maße zur Geltung kommt.

Kleinasien. Den Boden Kleinasiens hatten in den ältesten Zeiten Stämme besiedelt, welche einem besonderen Volkstum angehörten, das nicht semitisch war. Genaueres hat sich bisher darüber nicht feststellen lassen. Im 16. Jahrhundert v. Chr. hatte eines dieser Völker, die Cheta oder Hethiter, ein großes Reich gegründet, das sich über das nördliche Syrien ausdehnte und dabei mit den Aegyptern in harte Kämpfe geriet. Die Urbevölkerung wurde vielleicht schon in frühester Zeit von indogermanischen Stämmen durchsetzt; nachweisbar erscheint freilich nur die Einwanderung der Thraker, welche von der Balkanhalbinsel herunterkamen und das nordwestliche Kleinasien besetzten. Später folgten den Thrakern Stämme der Griechen, welche sich an der Westküste festsetzten. Zwischen 1500—1000 v. Chr. vollzog sich nun eine Vermischung dieser Bestandteile dahin, daß die Randlandschaften Kleinasiens mit jenen der Balkanhalbinsel und den Inseln des ägäischen Meeres ein Kulturgebiet bildeten, in dem die griechische Eigenart herrschte. Der östliche Teil Kleinasiens und das Innere wurden dagegen von der semitischen (babylonisch-assyrischen) Kultur beeinflußt, die auf diesem Wege nach Westen vordrang.

Die Eigenkultur der kleinasiatischen Urbevölkerung wurde so von zwei Seiten her überwältigt. Daß eine solche bestanden habe, ist mit hinlänglicher Begründung nachgewiesen. Auch eine selbständige Kunstübung erscheint bezeugt durch verschiedene Denkmale, insbesondere durch riesige in Felsen eingehauene Flachbildwerke, Gestalten von Kriegern, Göttern und Tieren darstellend.

Von irgendwelcher Bedeutung ist diese alte Eigenkunst Kleinasiens nicht, dessen weiteres Kunstleben im untrennbaren Zusammenhang mit dem griechischen sich entwickelt.

Amerika.

Selbständigkeit der altamerikanischen Kulturentwicklung. Die Entdeckung Amerikas hat auch manche unbequeme Folge gehabt, beispielsweise wurde den Verfechtern des einheitlichen Ursprungs des Menschengeschlechts ihre Sache recht erschwert. Schade ist, daß die Entdecker nicht schon das „wissenschaftliche Rüstzeug" des 19. Jahrhunderts hatten, um den Erscheinungen einer thatsächlich „zweiten Welt" völlig gerecht zu werden. Daß man es mit einer besonderen amerikanischen Rasse und mit einer völlig selbständigen, von der alten Welt niemals beeinflußten Kultur zu thun habe, gilt heute als ausgemacht. Der neueren Forschung ist es auch gelungen, von der früheren Geschichte Amerikas ein wenigstens annähernd richtiges Bild aufzustellen.

Zur Zeit der Entdeckung fanden sich auf Amerikas Boden die Stufen der Kultur von der allereinfachsten der Stein- und Bronzezeit bis eben zu jener hinauf, auf welcher im 8. bis 7. Jahrhundert v. Chr. Mittelasien stand. Daß die amerikanischen Naturvölker nach dem Eindringen der Europäer überhaupt zu keiner weiteren eigenartigen Kulturausbildung mehr gelangen konnten, ist ebenso begreiflich, wie daß die selbständige amerikanische Kultur vernichtet wurde und jetzt die europäische herrscht.

Man hat zwei Kulturgebiete zu unterscheiden: das nördliche, zwischen dem 10. bis 22. nördl. Breitegrad (Mittelamerika, Mexiko), und das südliche, bis etwa zum 25. südl. Breitegrad reichende an dem Westrande Südamerikas (Peru und Nachbarn). In jedem derselben läßt sich beobachten, daß der Kulturstand mehrfach wechselte, bedingt durch die Völkerwanderungen, die auch in Amerika stattgefunden haben. Das Eindringen neuer Völker hatte immer einen Rückschlag zur Folge, erst nach einiger Zeit trat wieder ein Aufschwung ein.



Fig. 70. Aus einer Handschrift der Maya.
(Nach Helmolt, Weltgeschichte.)

Amerikanische Kunst. Die Stellung, Bedeutung und Geschichte der eigenamerikanischen Kunst ergiebt sich aus den vorstehenden Sätzen. Sie ist selbständig, d. h. wurde von der Rasse aus Eigenem von den einfachsten Anfängen heraus entwickelt; sie hat nicht den geringsten Einfluß auf die allgemeine Entwicklung der Kunst — die Weltkunst — und sie hat nach mehrfachen Schwankungen vorzeitig ein jähes Ende gefunden.

Mittelamerika. Bauten der Maya. In dem mittelamerikanischen Kulturgetriebe treten die Mayavölker — deren Reste noch in Yukatan sich finden — zuerst mit einer fortgeschrittenen Kunstfertigkeit hervor. Sie waren die einzigen in Amerika, welche auch eine eigene Schrift erfunden hatten und somit auch ein Schrifttum besaßen. Die erhaltenen Handschriften sind mit Zeichnungen geschmückt, deren Art die Probe zeigt (Fig. 70).



Fig. 71. Ein Opfer vor dem Gotte Kukulkan. Flachbild der Maya.
London, Brit. Museum. (Nach Photographie.)

Zahlreich sind ihre Baudenkmale, deren Entstehen sich jedenfalls auf einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten verteilt. Am meisten bemerkenswert sind jene von Copàn und des Bezirkes Chiapas. Sozusagen selbstverständlich ist es, daß diese Denkmale religiöser Art sind: also Tempelanlagen. Die Bauten erhoben sich auf einer Erdanschüttung — manchmal natürlichen Hügeln —, deren Seiten mit Steinfliesen verkleidet wurden. Auf diesem Unterbau stand der Tempel, der lang, schmal und mit einem außerordentlich massigen Dache gekrönt war. Bis zur Kenntnis der Gewölbe- und Bogenherstellung waren die Mayas nicht vorgeschritten, sie behalfen sich also mit dem Auswege, daß sie die einzelnen Steinschichten überkragen ließen, bis oben die Dachöffnung mit einer Platte geschlossen werden konnte. Dies bedingte die Massigkeit des Daches, das ein Drittel der ganzen Höhe des Baues einnahm und dessen Vorderwand mit ausgemeißelten Verzierungen und Flachbildwerken reich geschmückt wurde. Anlagen von mehreren Stockwerken wurden in der Weise hergestellt, daß an der Rückseite des ersten Gebäudes wieder ein Erdhügel bis zur Dachhöhe aufgeschüttet wurde, auf welchem dann das zweite Stockwerk stand. Das Ganze sah dann wie eine Stufenpyramide aus, da jedes obere Stockwerk hinter dem unteren zurücksprang. Durch die reiche Verzierung der breiten Flächen wurde der Eindruck des Wuchtigen einigermaßen gemildert.

Bildnerei der Maya. Die Flachbildwerke sind teils in Thon oder einer Art Stuck, teils in Stein ausgeführt; letztere stammen aus der jüngeren Zeit. Von einer naturwahren Wiedergabe der ganzen Körperformen ist natürlich keine Rede, nur in Einzelheiten giebt sich eine gute Beobachtung und Auffassung kund, mit großer Sorgfalt ist dagegen aller Zierat der Gewandung behandelt. Auch Stelen — Säulen mit Menschenformen — finden sich vor, die wenigstens erkennen lassen, daß die Maya auf dem Wege zur freien Gestaltung des Körpers als Standbild sich befanden.

Azteken. Die weitere Entwicklung wurde durch den Einbruch der Nahuavölker gestört, welche teils die Maya unterwarfen, teils in entlegene Gebiete zurückdrängten, im übrigen aber

deren Kultur allmählich sich zu eigen machten. Unter diesen Nahuavölkern waren es vornehmlich die Zapoteken, bei welchen auch die ältere Kunst wieder erweckt wurde, und später die Azteken, die sie zu einer gewissen Blüte brachten, ohne dabei wesentlich über die bereits von den Mayas erreichte Stufe hinaus zu gelangen. Ihre Hauptstadt Tenochtitlan-Mexico hatte im ganzen dieselbe Eigenart, wie die Maya- und die älteren Nahuastädte, unter denen Xochicalco bemerkenswert war, wie die erhaltenen Rest beweisen. Wie weit es die Azteken im Zeichnen gebracht haben, läßt sich aus der Probe (Fig. 73 c) ersehen.

Die Zerstörung des Aztekenreiches durch die Spanier machte auch der Selbständigkeit der Kultur in Mittelamerika ein Ende.

Peru. Im zweiten südlichen Kulturgebiet gelangte die Kunst nicht einmal zu der gleichen Entwicklung wie im Norden. Es ist ja schon bezeichnend, daß in dem jüngsten und mächtigsten Reiche des Gebiets, in dem peruanischen Inkareiche, die Schrift unbekannt war. Noch aus der Zeit vor den Inkas stammen die Denkmale von San Agustin und Tia-huanaco. Die Baukunst erscheint ziemlich einfach, ja es scheint, daß man es bis zur Herstellung von größeren geschlossenen Gebäuden gar nicht gebracht hatte; bemerkenswert sind nur die Steinthore.

Peruanische Bildnerei. Eine größere Vervollkommnung zeigt dagegen die Bildnerei: Pfeiler mit Menschenformen und Götterbilder, welche ziemlich sorgfältig ausgeführt sind und das Streben nach Naturtreue erkennen lassen. Da in der Religion der Inka die Verehrung der Sonne und des Mondes die Hauptrolle hatte, welche durch große goldene und silberne Scheiben mit menschlichen Gesichtszügen dargestellt wurden, ferner die Schutzgeister des Feldes und Hauses blos in eigentümlich geformten Steinen oder Fetischen versinnlicht waren, so erfuhr die ältere Bildnereikunst keine weitere Ausbildung. (Die kleinen Götzenbilder aus Peru gehören sicher den unterworfenen Stämmen an.)



Fig. 72. Mexikanische Steinfigur.
Die sog. Maisgöttin.

Peruanische Bauten. Im Bauwesen erreichten die Inka-Peruaner wohl eine große Fertigkeit im Bearbeiten und sorgfältigen Zusammenfügen ungewöhnlich großer Steine, aber zu irgend welcher Gliederung oder Anwendung gefälliger Bauformen kamen sie nicht. Ihre Bauten bestanden aus ungemein langen, massigen Mauern von geringer Höhe, nur selten mit Fenstern versehen; Thüren sind immer trapezförmig gestaltet, das Dach wurde aus Rohr und Stroh hergestellt, und der äußere Schmuck beschränkte sich darauf, daß die Wände mit Platten aus Gold und Silber behängt wurden.

Kunstgewerbe. In den Erzeugnissen der Töpferei — Gefäße und Thonfiguren —, der Metallarbeit und der Weberei giebt sich eine größere Fertigkeit kund. Erstere sind vielfach bemalt und mit Zeichnungen versehen, welche auch Vorgänge des Lebens darstellen.

Ende der amerikanischen Kunstentwicklung. Das war der Stand der „Kunst“ auf amerikanischem Boden um die Zeit von 1520—30 n. Chr. Es ist wohl eine müßige Frage, ob die amerikanische Rasse, wenn sie nicht „entdeckt“ worden wäre, aus Eigenem auch eine so hohe Stufe wie die antike „alte Welt“ erreicht hätte. Der Kreis der

dortigen Kulturvölker war damals nicht einmal so klein gegenüber der großen Masse reiner Naturvölker; in der „alten Welt“ war das Verhältnis eigentlich zur Zeit der gleichen Kulturentwicklung viel ungünstiger. Daß für die letztere — und somit auch für die Kunst — eine lebhafte Völkerbewegung und Völkermischung notwendig sei, lehrt auch Amerika; vielleicht könnte man sogar noch den weiteren Schluß ziehen, daß, je größer die Verschiedenheit der Rassen und Stämme ist, welche zusammenstoßen, um so kräftiger und rascher die Entwicklung vor sich gehe.

* * *

Besprechung der Abbildungen. Die Zahl der Abbildungen zu den Abschnitten Indien—Amerika ist etwas eingeschränkt worden zu Gunsten der griechischen Kunst, deren Bedeutung es wünschenswert erscheinen ließ, den Entwicklungsgang durch möglichst viel Bilder veranschaulichen zu können.

In Fig. 51 und 52 sind die zwei wichtigsten indischen Tempelformen, eine Stupa (vergl. S. 49) und das Innere eines Grottentempels, des Tempels von Karli wiedergegeben. Bei diesem mache ich besonders auf die Säulen aufmerksam. Auf dem gedrungenen, unten stufenförmigen, oben glockenförmig ausgebauchten Säulenfuß ruht der pfeilerartige Schaft. Das Kapitäl ist eine umgekehrte Wiederholung des Säulenfußes und wird von Elephanten, auf denen Menschen reiten, gekrönt. Im Hintergrund ist der Reliquienschrein



a b c

Fig. 73. Altamerikanische Malerei und Zeichenkunst.
a) Krieger mit Schild, Spieß und Keule, aus einer Handschrift der Nahua. b) Altperuanische Vase mit Kriegerfiguren bemalt. c) Zwei Krieger, aus einer farbigen Zeichnung der Azteken.

sichtbar; die Form desselben ist der Stupa (Fig. 51) nachgebildet, und die Verzierung dem umgebenden Steinzaun. Fig. 55 zeigt eine andere reiche Kapitälform, die sich aus dem korinthischen Kapitäl entwickelt hat. — Die Flachbilder aus dem Tempel von Karli veranschaulichen das eigentümlich weichliche und rundliche, das die Indier den menschlichen Formen zu geben liebten, die Körper erscheinen dadurch wie knochenlos.

Fig. 54 zeigt die Verwilderung der späteren indischen Kunst, die sich in einer Ueberhäufung der Bauglieder mit bildnerischem Schmuck und in wunderlich phantastischen Menschen- und Tiergestalten, die willkürlich verbunden sind, äußert. Die Abbildungen Fig. 56—59 lassen den starken Einfluß der griechischen Kunst und die Aufnahmefähigkeit der Inder für die fremden Formen erkennen. Der griechische Einfluß äußert sich nicht nur in der

Gewandbehandlung, sondern auch in der Gesichtsbildung, die der griechischen genähert, also idealisiert wurde. Den Buddhastandbildern liegen jedenfalls die Apollodarstellungen zu Grunde, die den Gott in langem, schönfaltigem Gewande darstellen. Das Aeußerliche der Nachahmung erkennt man an der Fältelung des Gewandes, die sich wenig nach den Körperformen richtet. Später wurden die griechischen Vorbilder nicht mehr so getreu benutzt, die Nachbildungen wurden willkürlicher und nahmen mehr indische Züge auf, bis sie schließlich wieder ganz zu indischer Eigenart zurückgingen (Fig. 57 und 60). Eigen indisch ist an diesen Buddhabildern nur die Stellung, die durch das Herkommen bestimmt wurde, und die Beibehaltung gewisser Eigentümlichkeiten, die als Schönheits- oder Weisheitszeichen galten; z. B. die langen Ohren und die Schädelbildung. Das Haupt hat nämlich einen Auswuchs, das Zeichen außergewöhnlicher Geisteskraft, dessen Anblick das schopfartig geordnete Haar verdecken muß. Die Formen sind auch bei den unter griechischem Einfluß entstandenen Werken sehr weich und rundlich; auf Knochen und Muskeln ist fast gar keine Rücksicht genommen worden.

An den stehenden Buddhabildern fällt die Unselbständigkeit und Hilflosigkeit der indischen Kunst dieser Zeit noch mehr auf als bei den sitzenden, denn diese zeigen doch wenigstens Eigenart, während jene fast immer wie verunglückte Nachahmungen anmuten.

Die indische Eigenart kommt später eigentlich nur in den Kunsterzeugnissen der von Indien beeinflußten benachbarten Gebiete deutlicher zum Ausdruck: so z. B. in dem Buddhabilde aus Java (Fig. 60), das auch in der Tracht rein indisch ist.

Neben den Buddharundbildern sind aus dieser „griechischen“ Zeit auch zahlreiche Flachbildwerke erhalten, die vielfach in den Einzelheiten reine Nachbildungen griechischer Formen sind, wie das z. B. die Frauengestalt neben Buddha in Fig. 56 zeigt.

Ueber die Zeit und die Vermittler, durch die die griechischen Einflüsse am stärksten auf Indien wirkten, sind wir nicht im Zweifel; Alexander der Große drang um das Jahr 327 vor Christi bis nach Indien vor und brachte griechische Sitten und jedenfalls auch Vorbilder mit.

Für Japan und China begnüge ich mich mit der Wiedergabe zweier einfacher Bauten, einer chinesischen Halle und eines japanischen Tempels Fig. 61 und 62. Die Baukunst der Israeliten wird durch das sogen. „Grab des Absalom“ veranschaulicht. Dasselbe zeigt in den Einzelheiten durchweg griechische Formen und zwar Halbsäulen mit jonischen Kapitälen und darüber einen Triglyphenfries. Das Grabmal ist nicht eigentlich gebaut, sondern aus dem Felsen gehauen worden.

Die cyprische (phönizische) Kunst wird durch die Abbildungen Fig. 64—69 zu kennzeichnen gesucht. Am meisten Eigenart weist das Grabmal bei Amrit (Fig. 67) auf, dessen Aufbau und Schmuck nicht auf fremde Einflüsse zurückzuführen ist. Sehr stark treten diese aber bei den übrigen Proben hervor, so bei den Vasen (Fig. 64 und 65), deren Verzierung assyrische Muster nachbildet, oder bei dem Flachbild (Fig. 66), das eine Darstellung aus der Herkulessage zum Inhalt hat. Bei diesem mischt sich griechische und assyrische Art, indem die Anordnung und die Stellung der Menschen und Tiere auf assyrische Vorbilder zurückgeht, in der Ausführung der Körper aber griechischer Geist zu spüren ist. Das Kapitäl (Fig. 68) zeigt den Einfluß ägyptischer Muster und die Figuren aus Golgoi (Fig. 69) eine Einwirkung verschiedener Kunstrichtungen in der zugleich auf ägyptischen und griechischen Vorbildern beruhenden Gewand- und Körperbehandlung.

Das Wesen der alt-amerikanischen Kunst zeigen die Abbildungen Fig. 70—73. Die Eigenart der Maya, die Neigung zum Verschnörkeln in der einfachen Zeichnung wie in der Bildnerei läßt sich aus Fig. 70 und 71 erkennen. Beides sind religiöse Darstellungen und beziehen sich auf den Gott Kukulkan, der das eine Mal (Fig. 70) eine Frau über ein Gewässer führt, das andere Mal (Fig. 71) ein Opfer durch den Oberpriester empfängt. Fig. 72 zeigt die Vereinfachung der Darstellungsweise, wie sie später üblich wurde, das Geradlinige und Rechtwinklige herrscht vor, die Figur erscheint fast als viereckiger Block. Es ist ebenfalls die Darstellung einer göttlichen Person, der sogen. Maisgöttin, mit riesigem Kopfputz.

Fig. 73 giebt einige Beispiele der altamerikanischen Zeichenkunst und Malerei und zwar in a) die Darstellung eines Kriegers mit Speer, Schild und Keule aus einer Handschrift der Nahua (Zapoteken); b) ist eine altperuanische Vase mit einer daraufsitzenden Häuptlingsfigur und kämpfenden Kriegern; c) giebt eine Probe der letzten Kunst der Azteken, zwei Krieger aus einer farbigen Zeichnung auf Leinwand, die in 86 Einzeldarstellungen die Eroberung Mexikos durch die Spanier darstellte. Dieses Bild, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist, ging zwar verloren, doch sind einzelne Teile in getreuen Nachbildungen erhalten. Die zwei Krieger sind Verbündete der Spanier, sie gehören zu einer Schilderung der Kämpfe gegen die Einwohner von Michuacan. Die Zeichnung ist sehr befangen und steif; die Farbe einfach und natürlich, aber ohne jede Schattierung, sodaß die Darstellungen kein „Gemälde" sondern nur eine farbig angelegte Umrißzeichnung sind. Vergleicht man a, b und c, so ist doch eine gewisse Entwicklung zur naturgetreuen Wiedergabe der menschlichen Gestalt nicht zu verkennen. In Figur 73d gebe ich noch ein altmexikanisches Kunsterzeugnis, das in der Zeichnung einen ähnlichen Stil wie Figur 73a zeigt und sich von dem Flachbilde der Maya (Fig. 71) durch weniger rundliche Modellierung und geringere Herausarbeitung aus der Fläche unterscheidet. Es ist ein sogen. Kalenderstein mit der Darstellung eines Gottes.



Fig. 73d. Mexikanischer Kalenderstein.

II. Buch.

Die alte europäische Kunst. — Antike.

Mittel- und Nord-Europa. — Italien. (Etrusker.)
— Die hellenische Kunst. (Griechenland und Rom.)



Altetruskische und mykenische Kunst.

1. Inneres einer Grabkammer bei Corneto. (Die Toten ruhten auf bettartigen Lagern; an den Wänden Waffen und Geräte des Verstorbenen.) 2. Aschenurne in Form eines Hauses. 3. Wandmalerei aus einem Grabe bei Cäre (ein Dämon trägt die Tote). 4. Wandgemälde aus Corneto: ein Familienmahl. 5. u. 6 Buccherogefäße (s. S. 80). 7. Etruskische Grabstele. 8. Grabstele aus Mykenai. 9. u. 10. Gesichtsvasen aus Troja. 11. Bleifigürchen aus Troja. 12. Vasenscherben aus Mykenai (s. S. 127).

Mittel- und Nord-Europa.

Selbständige Anfänge einer Kunstübung. Es ist nicht üblich, von einer mitteleuropäischen Kunst im Altertum zu sprechen, da die Ansicht vorherrscht, daß außerhalb Griechenlands und Italiens keine ureigene selbständige Kunstübung sich entwickelt habe. Dies führt eigentlich auf die Hauptfrage zurück, ob überhaupt die Kultur an verschiedenen Punkten selbständig Ursprung und Weiterbildung fand, oder von einem Punkte aus allmählich weiterverbreitet worden sei. Ich nehme das erstere an: eine unabhängige Entstehung der Kultur in verschiedenen Kreisen, die bis zu einer gewissen Stufe auch selbständig sich entwickelte. Erst dann, wenn diese verschiedenen Kulturkreise in engere Berührung und Beziehung gelangen, tritt das Naturgesetz in Kraft, daß der Stärkere den Schwächeren vernichtet, in diesem Falle, daß die höhere Kultur die unentwickelte verdrängt und auch in derem Gebiete herrschend wird. Von diesem Standpunkt ausgehend, komme ich natürlich zu der Annahme, daß auch auf mitteleuropäischem Boden die Anfänge einer Kunstübung selbstständige sind. Da man aber hier erst in späterer geschichtlicher Zeit auf jene Stufe gelangte, welche der Süden Europas schon Jahrhunderte vorher erreicht hatte, so kam diese bodenständige Kunst zu keiner rechten Entwicklung. Der Handelsverkehr hatte schon in den letzten Jahrhunderten v. Chr. auch das mittlere Europa beeinflußt, und die politische Herrschaft der Römer machte hier aller Selbständigkeit ein Ende.

Als Hauptgrund für die Ansicht, daß die mitteleuropäische Kunstübung von Südosten her eingeführt wurde, also nicht bodenständig sei, gilt die große Verwandtschaft der Formen, namentlich in den Verzierungen, oder, wie man zu sagen pflegt, der Stilarten. Da es sich aber um die einfachsten und ältesten Formen handelt, zu deren Findung keine sonderlich hohe Begabung gehört, andererseits bezeugt ist, daß die „Barbaren" Mitteleuropas keineswegs kulturunfähig waren, so halte ich jenen Grund nicht für ausreichend, um für die Steinzeit und älteste Bronzezeit die Selbständigkeit Mitteleuropas zu leugnen. Wohl aber ist richtig, daß dessen ureigene Kunstübung für die Gesamt-Entwicklung keine Bedeutung gewann, weil sie (schon von der jüngsten Bronzezeit an) allmählich in der fremden Eigenart aufging.



Fig. 74. Abguß eines Teiles einer Saaldecke aus Orchomenos.

Es lassen sich auch wieder verschiedene Gebiete unterscheiden, die gewisse Besonderheiten aufweisen. Die Küstenländer der Nord- und Ostsee, das westliche Mitteleuropa (Gallien-Frankreich), das nördliche Alpengebiet bis zur Donau, das Karstland mit dem Klagenfurter Becken, endlich das Tiefland an der mittleren Donau (Ungarn) scheinen je eigene Kulturkreise gebildet zu haben.

Entwicklungsgang. Auf europäischem Boden läßt sich eigentlich am besten der Entwicklungsgang der Kunst von den ersten Anfängen an verfolgen, da letztere in den östlichen Kulturgebieten nicht mehr zutage treten, weil sie eben in weiter entfernten Zeiträumen zurückliegen. Eine kurze Uebersicht dieses Ganges wird daher am Platze sein.



Fig. 75. Ergänzung des Musters der Saaldecke von Orchomenos.

In der älteren Steinzeit, in welcher der Mensch noch hauptsächlich von der Jagd lebte, beginnen die Erscheinungen eines „Kunsttriebes“ mit dem Einritzen und Einkerben von Verzierungsmustern (Punkten, Linien, geometrischen Figuren) in Knochen, dann folgt das Schnitzen von Gestalten aus Bein (und zwar sind es fast durchwegs weibliche), zuletzt die Umrißzeichnung von Tieren und Menschen auf Stein.

In der jüngeren Steinzeit werden die Menschen seßhaft, wenden sich dem Ackerbau und der Viehzucht zu, und zeigen sich Anfänge einerseits einer gesellschaftlichen Ordnung, andererseits der Entwicklung religiöser Vorstellungen. In ersterer Hinsicht spielt das Weib als „Mutter“ die Hauptrolle, in letzterer wird der Glaube an die Fortdauer der Seele des Toten maßgebend. Mit der Ausbildung des „Geisterglaubens“ steht im Zusammenhang das Aufkommen von „Idolen“, d. h. Nachbildungen von menschlichen, auch tierischen Gestalten, in welche man den „Geist“ gebannt sich vorstellte. In diesem Zeitraum wird daher das Formen von Menschen- und Tierfiguren, namentlich aber weiblichen Gestalten, gepflegt, wobei jedoch nicht mehr wie in der älteren Zeit Naturtreue angestrebt wird, sondern die Einbildungskraft sich in Abänderung der natürlichen Formen bethätigt. Zu den altherkömmlichen Stoffen, Stein und Bein, tritt nun auch der gebrannte Thon.

Mit der errungenen Kenntnis der Metallbearbeitung — zuerst Kupfer (Bronze), dann Eisen — entwickelt sich die Fertigkeit im Herstellen von Geräten, Waffen und Schmucksachen mit besser ausgebildeten Verzierungen; die Figuren werden naturgetreuer geformt, die Zeichnung schreitet zur Malerei vor.

In der sogenannten Bronze-Zeit und in der Eisen-Zeit finden wir daher, wenn auch noch keine „hohe“ oder „neue“ Kunst, doch das „Kunst-Gewerbe“ auf einer beachtenswerten Stufe, die Erzeugnisse sind oft geschmackvoll und können zum Teil auch unseren Anschauungen von „Schönheit“ entsprechen. Eine Reihe von Abbildungen, die den Entwicklungsgang kennzeichnen, habe ich schon im ersten Abschnitt (Fig. 2—7) gegeben.

Italien.

Die Völkerbewegung auf der apenninischen Halbinsel. Wohl auf keinem anderen Boden haben schon seit den Urzeiten Völkerbewegung und -Mischung in so ausgedehntem Maße stattgefunden, wie auf jenem der apenninischen Halbinsel. Welcher Art die Ureinwohner gewesen sind, wissen wir nicht. Als Einwohner treten dann iberische Stämme — die von Westen (Spanien) kamen, und Indogermanen, welche von Osten her eindrangen, auf. Unter den Indogermanen erscheinen als die ältesten die Ligurer, dann die sogenannten Italiker — bei denen man zwei Hauptzweige unterscheidet: Latiner und umbrisch-sabellische Stämme —, ihnen folgten Illyrer, von welchen der Stamm der Veneter sich im östlichen Oberitalien dauernd behauptete.

Die Etrusker. In diese indogermanische Bevölkerung drängte sich nun ein rätselhaftes, nichtindogermanisches Volk ein, die Etrusker. Ueber Art und Herkunft derselben herrscht noch völlige Unklarheit. Nach Italien kamen sie — wie die meisten annehmen — von Norden (Tirol und Graubünden) her, ließen sich zunächst im Etsch- und Po-Lande und in der Gegend von Bologna nieder, drangen dann südwärts in das heutige Toskana vor, gelangten hier zur Macht und dehnten ihre Herrschaft über die Italikerstämme bis nach Campanien (Neapel) aus, das sie um 602 v. Chr. besetzten.

Zur Zeit der Einwanderung der Etrusker war die oberitalische Ebene ein Sumpfland, wie dies die Pfahlbaudörfer (Terramaren) beweisen. Günstigere Lebensbedingungen bot das Hügel- und Bergland der nördlichen Apenninen, in dem sich auch die etruskische Kultur entwickelte, und zwar auf Grund der bereits vorhanden gewesenen der altansässigen Italikerstämme.



Fig. 76. Goldene Gesichtsmaske aus Mykenai.

Stellung der Etrusker zu den älteren Bewohnern. Manche Rätsel und Widersprüche in den Nachrichten lassen sich meiner Ansicht nach erklären, wenn man annimmt, daß die Etrusker nicht als Volksmasse das Land besiedelten, sondern als herrschender Adel sich inmitten der älteren Bevölkerung niederließen; also etwa in der Art, wie nach den Kreuzzügen die fränkischen Barone in Griechenland oder die deutschen Ordensritter in Preußen. Sie begründeten nicht die altitalische Kultur, sondern brachten nur gewisse Kulturformen mit, die mit jener sich vermischten, und als „Herren" im Lande, die natürlich auch „reich" waren, förderten sie die weitere Entwicklung durch Begünstigung fremder Einflüsse.

Dies gilt insbesondere für das Gebiet der Kunst. Es ist ja Thatsache, daß in Ländern mit einer Adelsvorherrschaft die Verfeinerung der Lebensgewohnheiten der herrschenden Schichte ein Aufblühen der Kultur und damit der Künste mit sich bringt. Im mittelalterlichen Italien trug zu der Kunstentwicklung wohl das meiste der Umstand bei, daß es im Lande eine Unzahl von Herren und Fürsten gab, die mit einander in Prunksucht wetteiferten.

Die Italiker. Die alten Italikerstämme betrieben zweifellos auch den Seehandel. Griechische Berichte sprechen von den Seeräubern im adriatischen und tyrrhenischen Meere, welche die Ausdehnung des griechischen Handels nach Norden verhinderten. Man dürfte vielleicht nicht fehlgehen, wenn man dies so auffaßt, daß eben die nördlichen Italiker in ihrem Küstenbereich selbst den Seehandel besorgten, was die griechischen Wettbewerber unwirsch als „Seeraub“ bezeichneten. Der etruskische Adel selbst dürfte sich, wie ich glaube, jedoch nicht an der Seeschiffahrt beteiligt haben, sondern überließ diese den Unterworfenen, so daß ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Persern und Phönikern entstand. Wenn daher die Etrusker auch zur See mächtig erscheinen, so daß selbst die Karthager ihre Bundesgenossenschaft suchten, so ist das so zu verstehen, daß die altitalischen Seefahrer eben unter ihrer Herrschaft und in ihren Diensten standen.

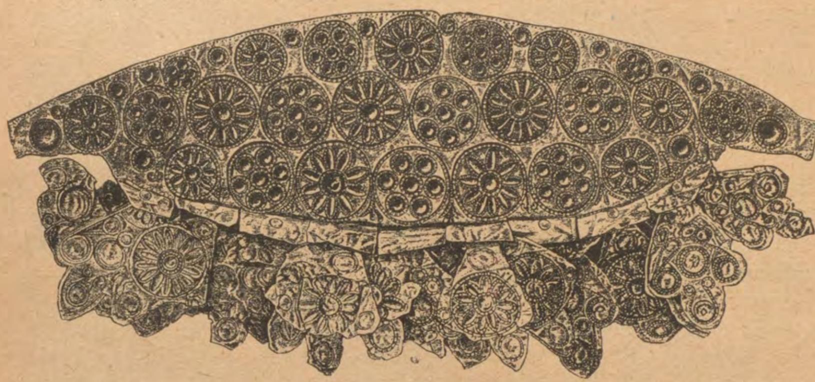


Fig. 77. Goldenes Diadem (Kopfschmuck) aus Mykenai.

Entwicklungsgang der Kultur und Kunst in Italien. Unter diesen Voraussetzungen würde die ganze Entwicklung der etruskischen Kultur, insbesondere der Kunst, leicht verständlich und es ergäbe sich folgendes Bild. In Ober- und Mittelitalien entwickelte sich unter den indogermanischen Italikerstämmen eine eigene bodenständige Kultur und Kunst, welche im Allgemeinen jener der stammverwandten Bevölkerung der Ost-Mittelmeerländer (Griechen) ähnlich war. Die Beteiligung der Italiker am Seeverkehr brachte diese in Berührung mit den phönikischen, ägyptischen und griechischen Kulturkreisen, und frühzeitig — noch vor der Etruskerherrschaft — machten sich die Einflüsse derselben geltend.

Unter den Etruskern, welche gewisse Eigentümlichkeiten in die altitalische Kultur und Kunst einführten, wurde den Ansprüchen des herrschenden, reich gewordenen Adels durch die einheimische Kunst nicht genügt, sondern das Eindringen der inzwischen höher entwickelten griechischen begünstigt; es wurden nicht nur Kunstsachen eingeführt, sondern wohl auch fremde Künstler ins Land gezogen.

Dies hatte zur notwendigen Folge, daß die bodenständige Kunst ihre Eigenart immer mehr einbüßte und schließlich fast völlig jene der griechischen annahm. Das eigen-italische Kunstgewerbe war im stande gewesen, die Bedürfnisse der Menge zu befriedigen, es war also eine Einfuhr von gewöhnlichen Massengegenständen nicht nötig. Es zeigen somit auch die Funde an solchen minderwertigen, mehr für die Menge bestimmten Geräten und Ziersachen aus der älteren Zeit deutlicher die italische Eigenart.

Schon in dieser älteren Zeit aber wurden die feineren Kunstsachen eingeführt, später von eingewanderten Griechen hergestellt, und deren bessere Kunstübung wurde zuletzt auch für die gewöhnlichen Geräte maßgebend, so daß in der jüngeren Zeit auch die Massengegenstände „griechisch“ erscheinen.

Annäherungsweise lassen sich diese Zeiträume etwa so bestimmen: Bis zu Ende des Bronzezeitalters ist die italische Kunst selbständig, etwa um 700 v. Chr. bringt der Seeverkehr die Nachahmung fremder Muster mit sich, nach 600 v. Chr. wird der fremde Einfluß maßgebend und Italien ganz von Griechenland abhängig.

Altitalische Kunstweise. Im ersten Zeitraum nimmt auch die altitalische Kunst beziehungsweise das Kunstgewerbe den allgemein giltigen Entwicklungsgang und zeigt daher Verwandtschaft sowohl mit dem altgriechischen wie mit dem mittel- und nordeuropäischen Kulturkreise. Die Funde aus dem Stein- und Bronzezeitalter zeigen daher wenig Besonderheiten. Es ist daher nicht nötig, diese Zeit hier eingehender zu behandeln, ebensowenig wie den letzten Zeitraum, da im Zusammenhang mit der griechischen Kunst auch die italische berücksichtigt werden wird. Ich glaube mich daher darauf beschränken zu können, einige Besonderheiten kurz zu kennzeichnen, welche auf die Eigenart der Etrusker zurückzuführen sind.

Eigentümlichkeiten der Etrusker. Soweit es die Ueberlieferungen gestatten, sich ein Bild von der Eigenart der Etrusker zu machen, erscheinen dieselben als ein Volk von hoher



Fig. 78. Vase mit Darstellung eines Leichenzuges im sogen. Dipylonstil.
(An der Seite Einzelheiten der Zeichnung vergrößert.)

Verstandeskraft und ausgesprochenem Nützlichkeitssinn, während dichterische Veranlagung und Einbildungskraft nur in geringem Maße sich geltend machten. Der scharfe Blick für das Zweckmäßige veranlaßte sie auch, von Fremden zu lernen.

Ihre religiösen Anschauungen wurden bestimmt einerseits durch den Glauben an einen „guten" und an einen „bösen" Geist; andererseits durch die Fortdauer der Seele nach dem Tode, welche in diesem anderen Leben belohnt oder bestraft wird. Das Bestreben, die Zukunft zu erforschen, führte zu einer Ausbildung der Zeichendeuterei (Vogelschau, Wahrsagen aus den Eingeweiden der Opfertiere), welche dann auch die Römer übernahmen.

Die „Familie" hatte eine große Bedeutung — ähnlich wie bei den Germanen — auch die Frau nahm eine freiere selbständige Stellung ein und trat nicht so in den Hintergrund wie bei den Griechen. Im Ganzen treten uns mehr Züge nordischer als solche südlicher Art entgegen. Aus diesen Anlagen des Volkes ergaben sich nun auf dem Gebiete der Kunst einige beachtenswerte Erscheinungen.

Gräber. Dem Glauben an das Fortleben der Seele nach dem Tode entsprechend, wurde auf die Bestattung der Toten große Sorgfalt verwendet. Es war sowohl Beerdigung — hauptsächlich in dem nördlichen Gebiete — wie Verbrennung üblich. Die unverbrannten Leichen wurden in Steinsärgen beigesetzt, die außen mehr oder minder bildnerisch verziert waren; die Aschenreste der Verbrannten sammelte man teils in viereckigen Gefäßen (ossuarium = Beinhaus) aus Stein (Alabaster) oder gebranntem Thon, teils in runden Thontöpfen; erstere waren ebenfalls verziert.



Fig. 79. Korinthisches Salbgefäß.

Man findet ganze Totenstädte mit Gräbern von verschiedenen Formen. Die älteste ist jene eines in den Boden eingetieften, rundlichen Brunnens (tomba a pozzo), auf dessen Grunde das Aschengefäß niedergelegt wurde. Die spätere Form ist jene einer rechtwinkligen Grube (tomba a fossa), welche für Steinsärge zur Verwendung kam. Die Grube wurde oft mit Steinen ausgekleidet (tomba a cassa) und erhielt oben eine Decke (tomba a camera), die bisweilen ein Tonnengewölbe bildet. Bei diesen gedeckten Gruben erfolgte natürlich der Zugang nicht von oben, sondern von der Seite her. Endlich gab es noch kreisförmige Gruben (tomba a buca). — Im Gebirge wurden die Grabkammern aus den Felsen ausgemeißelt und die Schauseite (Fassade) in baukünstlerischer Form gestaltet. Diese Grabanlagen enthalten oft mehrere Kammern und Nischen, die Decke wird von natürlichen Pfeilern oder Säulen gestützt und zeigt manchmal die Nachahmung eines Sparrenwerkes, was darauf hinweist, daß bei den gewöhnlichen Freibauten die Decken aus Holz gefügt wurden.

Endlich gab es noch freie Hügelgräber (tumulus), die aus einem gemauerten kreisrunden oder viereckigen Unterbau bestanden, auf welchem ein Hügel aufgeschüttet wurde, der die Grabkammern enthält. Diese Grabhügel wurden dann mit kegelförmigen Denkpfeilern gekrönt. Die Anlage dieser Art, sowie der Grottengräber zeigt so viel Verwandtschaft mit den orientalischen, namentlich ägyptischen Grabstätten, daß die allgemeine Ansicht begreiflich wird, die Etrusker hätten diese Formen vom Oriente her übernommen. Ich halte jedoch die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, daß in der Hauptsache diese Formen auf italischem Boden selbständig sich entwickelten und nur in der weiteren Ausgestaltung vom Orient — durch phönikische Vermittlung — beeinflußt wurden.

Aus diesen Gräbern stammen die reichsten Funde, da den Toten zahlreiche, oft kostbare Geräte, Gefäße und Waffen mitgegeben wurden.

Tempel. Von etruskischen Tempeln ist nichts erhalten geblieben, doch liegen zuverlässige Beschreibungen und auch bildnerische Darstellungen auf Grabmälern vor.

Danach ergiebt sich folgendes Bild: Der Grundriß ist mehr quadratisch (das Verhältnis der Tiefe zur Breite ist etwa 6 : 5); die vordere Hälfte besteht aus einer Säulenhalle, die rückwärtige enthält den geschlossenen Tempelraum, der drei durch Zwischenmauern getrennte Abteilungen, Zellen, hatte, in welchen je ein Heiligtum stand. Den vier Zellenmauern entsprachen vier Säulen an der Vorderseite der Halle; zwischen den Ecksäulen und den Hauptseitenmauern stand je eine Säule.

Zu der Säulenhalle führte eine Freitreppe hinauf; der eigentliche Tempelbau war dann noch seitlich und rückwärts von Mauern umgeben, die mit Bildwerken oder Malereien geschmückt wurden.

Halle und Tempelraum hatten Holzdecke und ein Giebeldach, die Deckbalken sprangen weit vor, so daß ein Vordach gebildet wurde, das Giebelfeld wurde mit Bildwerken aus gebranntem Thon geschmückt.

Der Hauptunterschied von der griechischen Tempelanlage liegt darin, daß letztere ein längliches Viereck, auf allen vier Seiten von Säulenhallen umgeben, darstellte.

Etruskische Säulen. Die etruskischen Säulen zeigen eine eigentümliche Form; der Säulenfuß besteht aus einem Wulst mit einer schmalen Platte, der Schaft erscheint schlank (etwa

siebenmal so hoch wie der untere Durchmesser), der Knauf war der dorischen Form ähnlich gebildet. Das griechische Vorbild ist unverkennbar, freilich hatte man die älteste, noch nicht durchgebildete dorische Form beibehalten und diese gerade nicht glücklich verändert. Die Etrusker faßten die Säule eben nur vom Standpunkt der Notwendigkeit als Stützen des Gebälkes auf, nicht als lebendiges Glied des Gesamtbaues, zu dem es in schönen Verhältnissen stehen soll.

Bogen- und Gewölbebau. Ein wesentliches Verdienst um die Entwicklung der Baukunst haben sich jedoch die Etrusker erworben, indem sie den Bogen- und Gewölbebau einführten und mit künstlerischem Verständnis ausgestalteten. Wohl kennt schon die chaldäische Baukunst die Gewölbeform, doch war hier der Stoff nur Ziegel, die mit Thonmörtel verbunden wurden; die Etrusker fügten ihre Bogen und Gewölbe aus Stein. Diese Fertigkeit kam aber nur bei Nützlichkeitsbauten zur Anwendung; Kanäle, Brücken, Stadtthore und Gräber weisen Wölbungen auf, bei Tempeln finden sie sich nicht.

Die Erfindung des Gewölbebaues zeugt für den scharfen Verstand der Etrusker, in der Natur hat er kein Vorbild und auch die Natur des Stoffes weist nicht auf ihn hin, er ist ein Ergebnis der Berechnung.

Die beiden seitlichen Tragsteine und der oberste Schlußstein wurden bei Thorbauten ihrer Bedeutung entsprechend meist bildnerisch — mit hervortretenden Köpfen — geziert.



Fig. 80. Goldenes Diadem aus Mykenai.

Dem eigentlichen Gewölbebau durch Anordnung keilförmiger Steine ging voran die Herstellung von Wölbungen durch Ueberkragung ebengelagerter Steinschichten, welche einfache, aber schwerfällige Form auch anderwärts zu finden ist. Daß die Etrusker auch Meister im Bau von Städtemauern waren, ist hiernach wohl selbstverständlich.

Etruskische Metall- und Thonarbeiten. Eine gleiche meisterhafte Fertigkeit zeigt das Volk in den Metallarbeiten und in den Werken aus gebranntem Thon. Es ist jedoch hierbei nur die Geschicklichkeit in der Behandlung des Stoffes, die handwerksmäßige Fertigkeit, welche die Etrusker für sich in Anspruch nehmen können; in der Formgebung, also nach der künstlerischen Seite hin, zeigen sie weniger selbständige Erfindungsgabe, sondern folgen fremden Vorbildern, die sie zwar mit einer gewissen Gewandtheit, aber auch handwerksmäßiger Unfreiheit verwerten.

Aus gebranntem Thon wurden nicht nur Gefäße (Vasen, Aschenurnen u. s. w.), sondern auch die zum Wandschmuck bestimmten Flachbildwerke und Standbilder der Götter ausgeführt.

Der Erzguß war frühzeitig ausgebildet und die etruskischen Bronzearbeiten wurden im Altertume hoch gerühmt. Eherne Standbilder waren in den Städten ungemein zahlreich zu finden. Was von diesen größeren Bildwerken erhalten ist, läßt das ernstliche Streben nach Naturwahrheit erkennen. Namentlich bei den Tiergestalten sind die bezeichnenden Formen scharf und kräftig hervorgehoben, auch bei Menschenkörpern ist die große Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe der Einzelheiten verdienstlich, hier zeigt sich aber gerade die Beschränktheit der Auffassung; es wird eben zu viel auf das Aeußerliche und

Einzelne Gewicht gelegt, und dabei der geistige Ausdruck, die Beseelung des Ganzen, vernachlässigt.

Etruskische Kleinkunst. Vortrefflicher erscheinen die Erzeugnisse der Kleinkunst, die kunstgewerblichen Arbeiten, bei denen es ja mehr auf die Sauberkeit der Ausführung, als auf höhere Auffassung ankommt, wie bei Waffen, Geräten und Schmucksachen. Hier tritt jedoch eine Neigung zur Häufung der Zieraten ein, und diese Ueberladung beeinträchtigt oft erheblich die Wirkung. Die Freude an der eigenen Geschicklichkeit in der Ausführung



Fig. 81. Dolchklinge aus Mykenai mit Darstellung einer Löwenjagd.

verleitete offenbar die Meister, auf jedem Stück recht viel darzustellen, während doch im Maßhalten der echte künstlerische Sinn sich zeigt.

Buchero-Gefäße. Die Metallbearbeitung war das Feld, auf dem sich das etruskische „Können" am besten bewährte. Es ist daher nicht verwunderlich, daß selbst die Töpferei die Formen der Metallarbeiten übernahm, wie dies die sogenannten Bucchero-Gefäße zeigen, welche der etruskischen Kunstübung eigentümlich sind. Diese Art Gefäße wurden auf der Drehscheibe aus feinem Thon geformt und im Ofen schwarz gebrannt, nachdem vorher in dem weichen Thon mittelst abgerollter Cylinder Figuren (Tiere und Menschen) eingepreßt worden waren. (Die bemalten schwarz- und rotfigurigen Vasen, welche man massenhaft in den Gräbern vorgefunden hat, wurden größtenteils aus Griechenland eingeführt und



Fig. 82. Flachbildschmuck eines goldenen Bechers aus Vafio.

nur in geringerem Maße von den Einheimischen nachgeahmt. Von diesen wird daher bei der Betrachtung der griechischen Kunst die Rede sein.)

Flachbildnerei. Das Ueberwiegen der Metallarbeiten hatte auch zur Folge, daß die Bildnerei in Stein sich nicht entwickelte. Sie beschränkte sich zumeist auf Flachbildnerei an den Steinsärgen und Aschenkisten. Dagegen waren Flachbildwerke aus gebranntem Thon häufiger und wurden namentlich zum Schmuck der Tempel verwendet, auch Standbilder stellte man aus diesem Stoffe her, die aber wahrscheinlich nur Nachbildungen von Erzstatuen waren, welche der geringeren Unkosten wegen von ärmeren Gemeinden bezogen wurden.

Malerei. Die Malerei fand bei den Etruskern ausgedehnte Anwendung und sorgfältige Pflege. Allerdings erscheint es unsicher, ob sie auf italischem Boden selbständig sich entwickelte oder nur von auswärts eingeführt wurde. Bei den sonstigen Anlagen zu Fertigkeiten darf man aber wohl annehmen, daß eine solche zur Zeichnung und Farbengebung auch vorhanden war und wenn auch die erhaltenen Wandmalereien in den Grabkammern unverkennbar griechische Einflüsse zeigen, so deuten doch gewisse Eigentümlichkeiten darauf hin, daß schon eine eigene Vorbildung vorlag. Die Zeichnung erscheint im Allgemeinen scharf und kräftig, die Gestalten sind in lebendiger Bewegung dargestellt, aber sie ist nicht natürlich frei und oft übertrieben. Die Farben sind hell und leicht aufgetragen, stimmen auch meist gut zusammen.



Fig. 83.
Bronzeplatte aus Olympia mit getriebenen Darstellungen.

Eigenart der etruskischen Kunstübung. Bemerkenswert ist, daß auf allen Gebieten die Werke eine große Verschiedenheit in der Ausführung zeigen, selbst wenn sie offenbar gleichen Zeiträumen angehören. Neben sehr sorgfältig behandelten finden sich solche, die ganz flüchtig und roh gearbeitet sind. Es hängt dies eben damit zusammen, daß bei den Etruskern jegliche Kunstübung immer ins Handwerksmäßige geriet. Man könnte dies etwa so ausdrücken: die Etrusker waren geschickte Kunstgewerbler, mit lebhafter Empfänglichkeit für alle neuen Kunstformen, aber ohne die Kraft, solche frei und selbständig weiterzubilden und echte Künstler zu werden. Es fehlte offenbar die bewegliche Einbildungskraft und die aus letzterer fließende Erfindungsgabe. Immerhin hatten sie aber die auf italischem Boden ursprünglich vorhandenen Kunstkeime auch aus Eigenem befruchtet, vor allem aber liegt ihre Bedeutung darin, daß sie mit Eifer und Geschick die Einflüsse des Ostens — des Orients und Griechenlands — aufnahmen und verbreiteten, und als unmittelbare Lehrmeister der späteren politischen Herren der Welt, der Römer, diese trotz des Mangels an eigener Kunstbegabung so vorbildeten, daß sie die inzwischen vollentwickelte griechische Kunst in der ganzen Welt einbürgern konnten.

Die Tafel auf S. 72 zeigt einige Proben der altetruskischen Kunst. Ferner habe ich einige Beispiele der reiferen Kunst im nächsten Abschnitt zur Verdeutlichung des Einflusses auf die römische Bildnerei und Baukunst herangezogen.

Die hellenische Kunst.

Griechenland und Rom.

Die Völker am ägäischen Meer. Die größte Bedeutung für die Weltkultur hat die Küsten- und Insel-Landschaft des ägäischen Meeres erlangt. Bis in unsere Zeit reicht ihr Einfluß, und was andere Gebiete zum allgemeinen Fortschritte beitrugen, wurde durch das Volk dieser Landschaft vermittelt. Vor allem gilt dies für die Kunst, welche hier zu einer Vollendung gedieh, die nirgends sonst erreicht wurde.



Fig. 84. Das Löwenthor von Mykenai.

Vor dem dritten Jahrtausend v. Chr. saßen im nördlichen Teile der Balkanhalbinsel thrakische Völker, während der südliche Teil und die Inseln von einem mit den Kleinasiaten verwandten Stamme besiedelt waren, der auf Kreta einen Kulturmittelpunkt hatte. Im Laufe des dritten Jahrtausends wanderten die indogermanischen griechischen Stämme von Norden her ein, drängten die Thraker zum Teile nach den kleinasiatischen Küstenländern und schoben sich allmählich nach Süden vor, wo sie mit der Urbevölkerung sich vermengten.

Mykenische Kultur. Diese Vermischung war die Grundlage für die Entwicklung einer bedeutsamen Kultur und

Kunstübung, welche mit dem Namen der „mykenischen“ bezeichnet zu werden pflegt, nach der Stadt Mykenai (in Argolis), welche damals ein glanzvoller Herrschersitz war. Zeugnisse dieser Kultur finden sich aber nicht nur auf der peloponnesischen Halbinsel, sondern auch im nördlichen Griechenland, auf den Inseln und an der kleinasiatischen Küste, wie die Ausgrabungen Schliemanns auf der Stätte von Troja — des homerischen Ilion — beweisen.

Troja. Diese Ausgrabungen — nach dem Tode Schliemanns von W. Dörpfeld fortgesetzt — haben die wichtigsten Aufschlüsse geliefert. Man kann an der Hand der Funde den ganzen Entwicklungsgang der Kultur von der Steinzeit an verfolgen.

Idole. Gesichtsvasen. In der untersten Schichte der „ersten Stadt“ fanden sich die ersten Spuren von Bildnerei rohester Form, welche auch anderwärts, in Cypern und Tiryns, der Nachbarstadt Mykenais, auftreten. Die Thonschalen weisen neben einfacher Linienverzierung bereits auch eine solche mit Augen auf. Die darauffolgende Schicht



Fig. 85. Der Poseidontempel zu Pästum.
(Nach Photographie von Alinari.)

(zweite Stadt) bot bereits reichere Ausbeute, welche von einem ziemlichen Fortschritte zeugt. Neben „Idolen“ aus Stein, Knochen und gebranntem Thon kommen nun auch solche aus Metall vor, dann Schmucksachen aus Gold und Thongefäße, welche die Form weiblicher Gestalten haben (Gesichtsvasen). Diese Gefäße sind aus freier Hand gearbeitet, und die menschliche Gestaltung — die allerdings mehr angedeutet, als nachgebildet ist — wird durch Aufsetzen von Klumpen und Wülsten hervorgebracht. Die Thatsache, daß Idole wie Thongefäße durchwegs *weibliche* Gestalten darstellen, ist bezeichnend für die ersten Kulturstufen, wie auch die ältesten Gottheiten weiblich sind. Schon damals beginnt eine „übliche“ Form (Schema) der Darstellung sich auszubilden: die Hände sind an die Brüste gelegt, um die nährende Milch herauszupressen.

Weibliche Formen. Die Erklärung für das Vorherrschen des „Weiblichen“ ist einfach. „Entstehen“ und „Vergehen“ des Lebens machen auf den Naturmenschen den tiefsten Eindruck und mußten daher auch zunächst seinen Geist beschäftigen. Das „Entstehen“ war sinnlich wahrnehmbar, das Weib erschien daher als die augenfällige Ursache

alles Lebens; dies führte nicht nur zu dem sogenannten „Mutterrecht", nach welchem die Sippe (Verwandtschaft) durch die Abstammung von einer gemeinsamen Mutter begründet war, sondern auch zu der Auffassung, daß die „Gottheit" — die Urheberin alles Seins — weiblicher Natur sein müsse. Später erst beschäftigte auch das „Vergehen des Lebens" den Geist des Naturmenschen, und da kamen dann der Totenkult und der Glaube an die Fortdauer der Seele auf. Diese bezeichnen also schon eine höhere Stufe der Kultur.

Selbständigkeit der vormykenischen Kultur. Die Formen, wie sie in der zweiten Stadt auftreten, bleiben im Allgemeinen auch in der dritten bis zur fünften Schicht in



Fig. 86. Die Vorderseite des Poseidontempels zu Pästum.
(Nach Photographie von Alinari.

Geltung, zeigen zwar eine sorgfältigere und bessere Ausbildung, aber sonst keine Fortschritte. Die ganze Kunstübung erscheint als eine selbständige und nur in sehr geringem Maße von der Kultur des Ostens beeinflußt.

Da diese Formen — insbesondere die nackten weiblichen Figuren — auch in Cypern und auf den Inseln des ägäischen Meeres und Kreta sich finden, so ist anzunehmen, daß die vormykenische Kultur dem ganzen Gebiete gemeinsam war, was eben wieder auf eine gemeinsame Urbevölkerung schließen läßt, die man als „ägäische" bezeichnen könnte.

Fremde Einflüsse. Wie schon vorhin gesagt wurde, hatte die Vermischung der eingedrungenen Griechen mit dieser Urbevölkerung einen raschen Aufschwung der Kultur zur Folge, der auch dadurch gefördert wurde, daß nunmehr ein regerer Verkehr mit Aegypten und dem Osten, durch die Phöniker vermittelt, entstand. Die mykenische Kultur und Kunstübung zeigt daher bei stark ausgeprägter Eigenart doch auch bedeutsame fremde Einflüsse.

Diesem Zeitraum der mykenischen Kunstübung gehört die „sechste" Stadt Trojas an. Die Funde aus dieser Schicht, sowie die Ausgrabungen auf dem griechischen Boden selbst — Mykenai, Tiryns u. a. O. — geben ein deutliches Bild von jener Zeit. (S. d. Tafel S. 72).

Mykenische Burgen. Zahlreiche Städte entstanden, deren Fürsten auf Felshügeln Burgen erbauten, mit Mauern aus riesenhaften Blöcken, welche die spätere Zeit als Werke der Kyklopen (Riesen) ansah, da sie für gewöhnliche Menschenkraft zu ungeheuer erschienen. Die Verwandtschaft mit ähnlichen Riesenbauten phönikischer Städte und die Sagen deuten wohl darauf hin, daß fremde Baumeister hierbei thätig waren. Die Anlage folgt jedoch nicht gänzlich den östlichen Vorbildern. Während in den babylonisch-assyrischen und ägyptischen Palästen der Herrscher sich vom Volke abschließt, sind die mykenischen Burgen auf ein Zusammenleben des Fürsten mit seinen Gefolgsmannen berechnet. Sie erscheinen nur als prunkvoll ausgestattete und gesicherte Gehöfte, wie sie in einfacher Art auch der freie Grundherr hatte. Darin kann man einen Zug der indogermanischen Eigenart erkennen, den wir später auch in den germanischen und skandinavischen Königshallen finden. Wohl aber weist die Ausschmückung der Burgen mit farbigen Wandgemälden, mit Goldplatten, Alabaster-Friesen, Teppichen auf östliche Muster hin.

Kuppelgräber. Noch bemerkenswerter als die Burgen erscheinen die Kuppelgräber, die, aus mächtigen Marmorquadern aufgeführt, auf der Schauseite mit Platten farbigen Marmors, Porphyrs und Alabasters geziert waren. Die Errichtung von 15 m hohen Kuppeln, bei denen Steinmassen bis zu 122 000 kg zu Verwendung gelangten, setzt eine ungemein ausgebildete Fertigkeit voraus.



Fig. 87. **Das Innere des Poseidontempels zu Pästum.**
(Nach Photographie von Alinari.)

Die Kuppelwölbung wurde durch Vorkragen der einzelnen Steinschichten hergestellt; sie beginnt schon vom Fußboden ab und macht dadurch einen ganz gewaltigen Eindruck. Die vorspringenden Steine waren mit Rosetten aus Bronze geziert. In diesen Grabgewölben hat man reiche Schätze an Gold- und Silbergegenständen gefunden, Becher, Schalen, Ringe, Halsketten, (goldene) Gesichtsmasken, welche das Antlitz der Toten bedeckten. (S. Fig. 74—77, 80—82). Neben den Kuppelgräbern finden sich auch Schachtgräber, welche wahrscheinlich der älteren Zeit angehören.

Bildnerei und Malerei. In den Bauten und den kunstgewerblichen Arbeiten, bei denen die Zeichnung die Hauptsache ist, liegt die Bedeutung der mykenischen Kunstübung. Die Bildnerei und die Malerei



Fig. 88. Die Reste eines dorischen Tempels zu Agrigent.

— hinsichtlich der Farbengebung — bleiben auf einer verhältnismäßig niederen Stufe. Die Figuren aus gebranntem Thon (Idole in weiblicher Gestalt und Tiere) sind roh und zeigen kaum einen Fortschritt gegenüber jenen der Vorzeit, besser sind die Elfenbeinschnitzereien. Von größeren Werken in Stein sind nur die beiden Löwen an dem Bergthore von Mykenai bemerkenswert, doch zeigt sich hier keine sonderliche Begabung (Fig. 84). Auch von einer Malerei kann man eigentlich nicht sprechen, sondern nur von Farbenzeichnungen, wobei die Farben ganz willkürlich gewählt wurden (blaue Tiere mit roten Füßen), auch kamen nur wenige Farben zur Anwendung (rot, blau, gelb und braun).

Zeichnung. Mehr Geschick giebt sich in der Zeichnung kund, bei den eingravierten, getriebenen und aus Goldblech geschnittenen Schmucksachen, den ausgemeißelten Grabsteinen (Stelen) und auf den Vasen.

Thongefäße. Die Töpferei war nämlich in der mykenischen Zeit zu ziemlicher Entwicklung gelangt, und ihre Erzeugnisse bildeten einen Hauptgegenstand des Ausfuhrhandels. Die ältesten mykenischen Thongefäße waren mit matten Farben bemalt, die Verzierung bestand in gebänderten Mustern und Spirallinien, die Herstellung erfolgt bereits auf der Drehscheibe. Der Fortschritt bestand in der Anfertigung von mit glänzendem Firnis bemalten Gefäßen.

Die frühesten zeigen schwarze Grundfarbe, auf welche die Ziermuster in Weiß oder Rot aufgetragen sind, dann folgten Gefäße mit hellbraunem Firnis und schwarzbrauner Zeichnung, endlich kamen die Gefäße mit glänzendem, gelblichem Grundton und gelbbraunen, auch roten Zeichnungen auf, welche nicht mehr in einfachen Linienmustern, sondern in der Darstellung von Tieren und Pflanzen des Meeres sich bewegen. Diese Art ist die häufigste, auch vollkommenste; die jüngsten Gefäße sind grünlich oder rötlichgelb, mit meist schwarzen Zeichnungen, die bereits menschliche Figuren enthalten. Diese Topfmalerei erscheint frei von fremden Einflüssen, ist also eine den Griechen eigentümliche Kunstübung; wohl aber waren die Metallarbeiten vorbildlich und wurden die Formen (so die drahtartigen Spiralen) derselben auf die Töpferei übertragen.

Eigenart der mykenischen Kunstübung. Im ganzen zeigt sich, daß die Kunstübung der mykenischen Zeit auf dem kunstgewerblichen Gebiet sich entfaltete und nicht zur „höheren“ freien Kunst gelangte. Ihre Grundlage bildete die hochentwickelte Arbeitsfertigkeit im Bauen, Bearbeiten von Metall und in der Töpferei. Da das zur Bronze notwendige Zinn in Griechenland nicht vorkommt, so mußten die Phöniker es geliefert haben, welche dann nicht nur den Rohstoff, sondern auch Muster mitbrachten. Diese — ägyptische und asiatische — waren insbesonders maßgebend für die geschnittenen Schmucksteine (Gemmen).

Die Zeit der mykenischen Kultur. — Die Stämme der Griechen. Die Blüte der mykenischen Kultur beginnt wahrscheinlich in der Zeit des 15. Jahrhunderts v. Chr. und hatte eine starke Zunahme der Bevölkerung zur Folge, welche den Drang zur Ausdehnung

erwecken mußte. Aus ägyptischen Nachrichten erhellt, daß im 14. und 13. Jahrhundert griechische Stämme in das Nilland einfielen, und vor dem Jahre 1000 v. Chr. waren die Küsten Kleinasiens schon völlig von Griechen besiedelt.

Um diese Zeit lassen sich drei Gruppen des Volkes unterscheiden. Die stärkste war jene der Aiolier, zu denen auch die Bewohner von Mykenai und Tiryns gehörten; diese nahm den nordwestlichen Küstenstrich Kleinasiens in Besitz. Eine kleinere Gruppe bildeten die Bewohner von Attika und Euböa, welche sich auf den Inseln und der Südwestküste Kleinasiens ausbreitete und in der Folgezeit als jonischer Stamm auftritt. Im Nordwesten Griechenlands saß endlich eine dritte Gruppe, welche eine starke Verwandtschaft mit den



Fig. 89. Das Erechtheion zu Athen.
(Nach Photographie.)

altitalischen Stämmen aufweist und wahrscheinlich zu diesen engere Beziehungen hatte. Diese Gruppe, welche die Dorier genannt wird, war von der mykenischen Kultur wenig berührt worden, aber kriegstüchtig und volkreich.

Dorische Wanderung. „Homerisches" Zeitalter. Die Dorier drangen nun — ungefähr um 1100 v. Ch. — nach Griechenland und dem Peloponnes vor, und bei dieser Völkerwanderung ging die mykenische Kultur und Kunstübung zu Grunde. Vom Peloponnes aus breiteten die Dorier sich dann über Kreta, die südlichen Inseln des ägäischen Meeres, bis Rhodos und über die Südwestecke Kleinasiens aus.

In dieser Zeit der Bewegung und Kämpfe — das „homerische" Heldenzeitalter — war die Kunstübung im Niedergange; die ganze Lebensweise hatte sich einfacher gestaltet, die politische Macht geht von den selbstherrlichen Königen auf die Grundherren, den Adel, über, der Handelsverkehr stockt. An Stelle der Bronze tritt jetzt das Eisen, das zunächst noch in wenig kunstvoller Art bearbeitet wird. Nur in der Töpferei erhält sich die ältere Kunstfertigkeit und entwickelt einen neuen Stil, welcher — nach der Fundstätte der besten Stücke, den Gräbern vor dem Dipylon=Thore Athens — der Dipylon=Stil genannt wird.

Dipylon- oder geometrischer Stil. Die Hauptmerkmale dieses Stiles sind die eiförmige Gestaltung der Gefäße und die geometrische Verzierung (daher auch die Bezeichnung „geometrischer Stil"). Die Anordnung der Linienverzierung ist verständnisvoll dem jeweiligen Gefäßteil angepaßt. Auf großen Stücken kommen auch figürliche Darstellungen (Kämpfe, Seeschlachten, Fest- und Leichenzüge) vor, die Gestalten sind jedoch auch „geometrisch" aufgefaßt, aus Kreisen, Dreiecken, Bogen zusammengesetzt. Aus dem Bilde ersieht man am besten diese Eigenart (S. Fig. 78).

Auf die Verzierungskunst bleibt in dieser Zeit die eigen-griechische Kunstübung beschränkt. Freibildnerei und eigentliche Malerei ist ihr noch fremd. In der Verwertung der geometrischen Muster prägt sich aber schon der besondere griechische Kunstgeist aus; sie ist ihm eigentümlich, von östlichen Einflüssen völlig unabhängig.

Letztere Einflüsse mußten aber in der Folge immer stärker sich geltend machen, je mehr die Griechen sich an den Ufern zunächst des ägäischen, dann des ganzen mittelländischen Meeres ausbreiteten.

Ausbreitung des Griechentums. Von der Mitte des 8. bis zur Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. an vollzieht sich die „friedliche" Ausbreitung des Griechentums durch Gründung von Pflanzstädten, welche mit dem Mutterlande in Verbindung bleiben. Korinth, vor allem aber Milet an der kleinasiatischen Küste, gehen in dieser Beziehung voran. Unteritalien, Sicilien, die Küsten des Schwarzen Meeres, werden mit griechischen Niederlassungen erfüllt, die in erster Linie Stützpunkte des Handels sind, welcher ebenso wie das griechische Gewerbe einen gewaltigen Aufschwung nimmt. Der Verkehr stellt aber auch innige Beziehungen mit den alten östlichen Kulturkreisen her, auf kleinasiatischem Boden unmittelbar mit dem chaldäischen, in den anderen Gebieten durch Vermittlung der Phöniker mit dem ägyptisch-asiatischen.



Fig. 90. Die Jungfrauenhalle vom Erechtheion.
(Nach Photographie.)

Korinthische Gefäße. Es ist daher begreiflich, daß die Kunstübung jener Zeit — die auch noch in kunstgewerblichen Arbeiten sich bethätigt — im Banne der fremden stand und deren Vorbilder nachahmt. Dies zeigen insbesondere die Gefäße (Fig. 79) aus Korinth, das ein Haupt-Gewerbe- und Handelsplatz war und seine Erzeugnisse

weithin versandte. Asiatische Formen (geflügelte Gestalten) und Ziermuster (Teppichnachahmung) verdrängen den geometrischen Stil und die Neigung zur Ueberladung tritt zu Tage.

Grundlage der griechischen Kunst. In dieser Uebergangszeit bildet sich aber die Arbeitsfertigkeit der Griechen aus; die innere Festigung der Gemeinwesen und der steigende Reichtum schaffen die Grundlagen, auf welchen sich die höhere Kunst, und zwar ganz im griechischen Geiste, entwickeln kann. Mit Ende des 7. Jahrhunderts haben die Griechen sich alles angeeignet, was ihr älteres Volkstum und jenes der Ostländer an Kunstformen hervorgebracht hatte, und nun wird dieser Besitz verarbeitet zu einer die griechische Eigenart voll zur Erscheinung bringenden Kunst, welche später zur Weltherrschaft gelangte.

* * *



Fig. 91. Das Denkmal des Lysikrates zu Athen.
(Nach Photographie.)

Die „hohe" Kunst. In dem „mykenischen" Zeitalter herrscht die Zierkunst vor, welche in dem menschlichen Triebe: „zu schmücken" ihre Wurzel hat und sich vor allem auf Gegenstände erstreckt, welche mit den Bedürfnissen des gewöhnlichen Lebens zusammenhängen. Die Ausbildung des „geistigen Lebens" ist die Voraussetzung des Fortschrittes zu jener Kunst, welche man gewöhnlich die „monumentale" nennt, die ich aber als „hohe Kunst" bezeichnen möchte, da sie sich nicht mehr blos mit den gemeinen Lebensbedürfnissen beschäftigt, sondern ihr Endziel auf Höheres richtet: einen Gedanken in schönen Formen zum Ausdruck zu bringen sucht. Die Erhebung über das blos Leibliche findet zunächst in der Religion — zu welcher auch der Totenkult zu rechnen ist — ihren Ausdruck, und die hohe Kunst erscheint daher immer im Dienste derselben. Während in der „mykenischen" Zeit die Baukunst sich mit Burgen und Palästen beschäftigte, wird das neue Zeitalter der hohen Kunst durch Tempelbauten gekennzeichnet, und von diesen nehmen auch die anderen Künste, Bildnerei und Malerei, ihren Ausgang. In der Folge wird dann die Kunst von der Religion unabhängig, sie erhält einen Selbstzweck und gewinnt damit die Freiheit.

Die griechischen Gottheiten. Bei den einzelnen griechischen Stämmen hatte jeder ursprünglich eine besondere Stammgottheit (oder Ortsgottheit); der engere Zusammenschluß dieser Stämme zu einem — allerdings nicht staatlich geeinten Volke — hatte zur Folge, daß diese verschiedenen Gottheiten gemeinsam wurden und der „griechische Götterhimmel" entstand. Einzelne solcher ursprünglich verschiedenen Ortsgottheiten verschmolzen dabei zu einer Gottheit, so sind beispielsweise unter den Namen Apollo und Aphrodite solche zusammengefaßt worden. Auch in der Folge findet sich in jedem Staat oder jeder Stadt eine besondere Hauptgottheit, neben welcher die von den Anderen übernommenen Götter eine

untergeordnete Rolle spielen. Die Verwandtschaft und Rangordnung der Götter, wie wir sie heute aus der „Mythologie“ kennen, ist das Ergebnis einer späteren Lehre, die mehr von Dichtern als von den Priestern ausgebildet wurde. In Athen war, um nur an einem Beispiel das Verhältnis zu zeigen, nicht der „Vater der Götter“, Zeus, sondern Pallas Athene Hauptgottheit. Auf kleinasiatischem Boden und den Inseln treffen wir vorwiegend weibliche Gottheiten — Aphrodite, Artemis, Hera —, welche dort vielfach Züge der semitischen Astarte aufweisen.

Diese kurze religionsgeschichtliche Bemerkung habe ich hier eingeschaltet, weil sie auch einige Erscheinungen in der Kunstentwicklung der verschiedenen Gebiete verständlich macht.

Tempelbau. Die ersten sicheren Zeugnisse für den griechischen Tempelbau stammen aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. Die Baukunst erscheint da bereits ziemlich entwickelt, es





Fig. 92. Zwei Metopen aus Selinunt.

Herkules und die Kerkopen. Perseus und Medusa.

bestehen für Anlage und Bauweise feste Regeln. Was zwischen dieser Zeit und der mykenischen liegt, entzieht sich unserer Kenntnis, und es lassen sich über den Entwicklungsgang nur Vermutungen aufstellen.

Holzbau. Zweifellos ist die griechische Baukunst vom Holzbau ausgegangen. Die ganzen Formen des ältesten Stiles — des dorischen — weisen darauf hin, die Anlage des Daches, die Gliederung des Giebels, auch die Säule selbst. In manchen Einzelheiten seiner Gestaltung erinnert der altgriechische Tempel thatsächlich vielfach an das aus Holz gefügte nordische Bauernhaus. Begreiflicherweise blieb von diesen ältesten Holzbauten nichts erhalten, zumal schon im 7. Jahrhundert der Uebergang zum Steinbau sich vollzog. Eine teilweise Verwendung des Holzes, insbesondere für die Decke, fand aber noch längere Zeit statt.

Grundformen der Tempel. Mit zwei Hauptformen tritt der griechische Tempelbau in Erscheinung: dem sogenannten „Anten-Tempel“ und dem „Peripteros“ (Pteros = Umgang). Ob letzterer aus dem ersteren sich entwickelt hat oder eine selbständige Erfindung sei, darüber herrscht Streit. Für letztere Annahme trat namentlich Semper ein, und auch ich neige mich ihr zu, weil der Gedanke, das Dach eines langgestreckten Hauptbaues auf allen vier Seiten auf Säulen zu stützen, ja Baumeistern mit so ausgesprochenem Verständnis für schöne Maßverhältnisse, wie es die Griechen waren, nahe liegen mußte.

Antentempel. Beide Arten haben als Hauptteil die Zelle (Cella), den Raum für das Götterbild. Bei dem Antentempel ist die Zelle nahezu quadratisch; die beiden Seitenmauern sind verlängert und enden in Wandpfeilern — Anten — zwischen welchen Säulen stehen, welche das Gebälk des Giebels tragen.

Peripterostempel. Der Peripterostempel hat eine Zelle von längerer, rechteckiger Form, die zwei, bisweilen drei Räume enthielt, die eigentliche Cella als Heiligtum, eine Vorhalle (Pronaos) und einen Hinterraum (Opisthodomos), der als Schatzkammer oder „Sakristei" diente. Dieses Langhaus war auf allen Seiten von Säulenreihen umgeben; es ruhte auf einem Unterbau (Krepidoma, die obere Fläche desselben heißt Stylobat) mit hohen Stufen ringsum; an der Vorderseite waren dann noch Zwischenstufen eingelegt, welche den Aufgang gestatteten.

Abarten. Von beiden Hauptformen giebt es mehrere Abarten. Bisweilen wurden bei den Antentempeln auch auf der Rückseite die Seitenmauern verlängert, und zwischen diesen hinteren Anten Säulen gestellt (Doppelantentempel). In anderen Fällen sprangen die Anten nur wenig vor, und wurden vor den ganzen Bau vier Säulen gestellt (Prostylos). Dem Doppelantentempel entsprach der Amphiprostylos, welcher auch auf der Rückseite vier Säulen hatte.

Abarten des Peripterostempels sind der Pseudoperipteros, bei welchem die Säulen nicht frei rings um die Zelle standen, sondern als Halbsäulen an der Zellenmauer klebten; dann der Dipteros, der zwei Säulenreihen ringsum hatte. (Besondere Formen waren der Rund-Peripteros, bei welchem die Zelle kreisrund war, und der Monopteros, eine runde Säulenhalle ohne Zelle.)

Die Zelle. Die Zelle erhielt ihr Licht durch die Eingangsthür, es herrschte somit eine geheimnisvolle Dämmerung in dem Heiligtum. In der späteren Zeit, als man große Tempel baute, gab es solche, bei welchen das Mittelschiff ohne Decke war, so daß das Licht von oben hereinfiel. (Hypæthral-Tempel.) Diese Bauten enthielten im Innern zwei Reihen von Säulen, welche dünner waren, als die äußeren. Da durch diese Schlankheit das Maßverhältnis gestört worden wäre, so machte man sie niedriger, legte eine Zwischendecke über die Seitenschiffe und stellte eine zweite Säulenreihe auf, welche bis zur Hauptdecke reichte, so daß in diesen Seitenschiffen Obergeschosse entstanden.

Die Säule. Die geschilderten Grundformen des Tempelbaues stehen, wie gesagt, seit dem 7. Jahrhundert fest und erlitten in der Folge keine bemerkenswerte Abänderung. Die künstlerische Entwicklung vollzog sich an der Säule, welche allerdings ein ganz wesentliches Glied der Gesamtanlage war, besser gesagt, die ganze Eigenart des griechischen Tempels bestimmte. In der Gestaltung der Säule geben sich somit hauptsächlich die verschiedenen „Stile" kund.

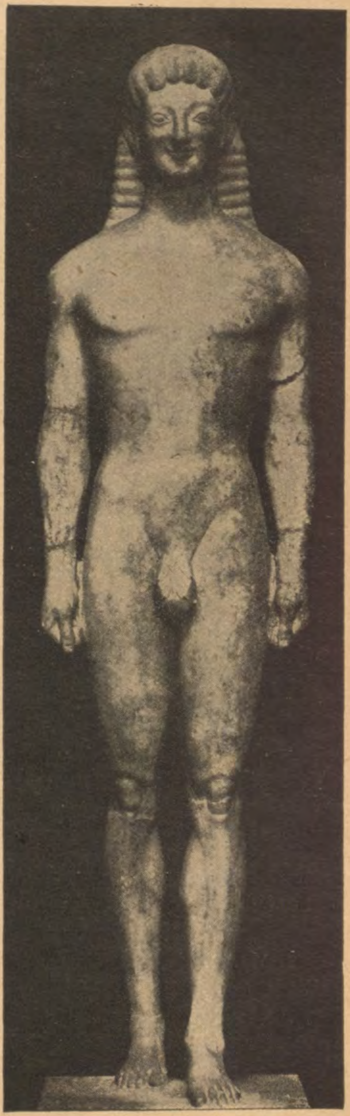


Fig. 93.
Standbild eines Jünglings.
Der sog. Apoll von Tenea. München.
(Nach Photographie von Bruckmann.)

Dorischer Stil. Der älteste ist der dorische Stil. Der Säulenschaft steht ohne Zwischenglied unmittelbar auf der Grundfläche (Stylobat), seine Höhe beträgt 4—6½ untere Durchmesser, er ist mit Rinnen versehen, die Bekrönung (Kapitäl) hat als Hauptglieder den kesselförmigen Echinus und darüber die viereckige Platte des Abacus. Im dorischen Stil prägt sich Kraft und Gesetzmäßigkeit aus, alle Glieder stehen in klarem Zusammenhange, durch schlichte Einfachheit der Formen wird der Eindruck der Größe erzielt. Wohl zeigen die ältesten Denkmale des Stiles noch nicht die volle Durchbildung der schönen Maßverhältnisse, doch schon um die Mitte des 6. Jahrhunderts ist der Stil ausgereift,



Fig. 94. Bildwerke vom Westgiebel des Tempels zu Aegina.
München, Glyptothek. (Nach Photographie von Bruckmann.)

und die Werke sind von vollendeter Schönheit. Zu Ende des 4. Jahrhunderts trat dann eine Verweichlichung der Stilformen ein, und die späteren Bauten zeigen manche Mißverhältnisse.

Jonischer Stil. Jünger — wenn auch nicht erheblich — ist der jonische Stil. Der römische Schriftsteller Vitruv erzählt, die nach Kleinasien ausgewanderten Jonier hätten den dorischen Stil in der Weise umgebildet, daß sie anstatt der Verhältnisse des männlichen Körpers jene des weiblichen ihren Bauanlagen zu Grunde legten. Das ist nun allerdings eine Sage, aber in gewisser Hinsicht kennzeichnet sie treffend den Unterschied: der dorische Stil macht in der That den Eindruck des männlich Kräftigen, der jonische jenen des weiblich Anmutigen. Die Geschlossenheit des dorischen Stiles, bei welchem jedes Glied von dem anderen und vom Ganzen abhängig war, weicht im jonischen Stile einer größeren Freiheit, die Einzelglieder erscheinen mehr selbständig. Dort bedingt den Zusammenhang das Gesetz der Notwendigkeit, hier wird er durch den Einklang der verschiedenen frei entwickelten Teile erzielt.

Die jonische Säule ist nicht mehr mit dem Untergrunde verwachsen, sondern der Schaft ruht auf einem besonderen Sockel (Basis). Er ist schlanker und höher — 9 bis 10 untere Durchmesser —, die Bekrönung wird ebenfalls leichter und zierlicher, das Hauptglied derselben ist an den Seiten schneckenförmig gestaltet (Voluten). Die anmutigeren, feineren Formen weisen auch darauf hin, daß der Baustoff ein kostbarerer war, der feinkörnige Marmor tritt an Stelle des derben, löcherigen Kalksteins und Tuffs. Bei der dorischen Säule sind die Rinnen (Kanellierung) flach elliptisch, durch ihre Anordnung soll der Eindruck einer Verstärkung des Säulenkörpers und Erhöhung ihrer Tragfähigkeit erzielt werden. Die jonische Säule hat viel mehr (bis 24) Rinnen, sie sind schmal und tief und durch Stege getrennt, welche als die eigentlichen Träger erscheinen. Der massige Schaft ist gewissermaßen aufgelöst in eine Reihe zierlicher, leichter Stäbe.

Aiolischer Stil. Der dorische und jonische Stil sind die zwei selbständigen Hauptarten, die nebeneinander entstanden und bestanden. Neuere Ausgrabungen haben noch Zeugnisse für einen dritten, den aiolischen, Stil zu Tage gefördert, der jedoch zu keiner erheblichen Bedeutung gelangte. Er wird gekennzeichnet durch die eigentümliche Form des Kapitäls, das einen Blattkranz und ein Volutenglied enthält.

Korinthischer Stil. Als eine Abart und Fortbildung des jonischen Stiles erscheint der korinthische, dessen Erfindung dem Bildhauer Kallimachos zugeschrieben wird (zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts). Man hat es hier mit einer bewußten, aus künstlerischer Ueberlegung hervorgegangenen Verbesserung zu thun, zu welcher den Anlaß wohl der Umstand gegeben haben mag, daß das Volutenglied des jonischen Kapitäls seine eigenartige Form nur in der Vorderansicht zeigt, während man von der Seite her nur einen Wulst sieht. Es wurde durch einen Kranz von aufrechtstehenden, an der Spitze umgebogenen Blättern ersetzt — Schilf, vor allem aber Akanthus (Bärenklau) lieferten dazu die Vorbilder —, und dieser Blattkranz, welcher auch eine reiche Ausgestaltung und Formenfülle gestattete, ist das eigentliche Kennzeichen des korinthischen Stiles, der im wesentlichen die Formen des jonischen beibehielt. In der späteren Zeit, namentlich bei den Römern, wurde er als der prunkvollste bevorzugt. (Abbild. siehe unter „Stilvergleichung" in den Erläuterungen.)

Berücksichtigung der Gesetze des Sehens. Der künstlerische Sinn der Griechen, wodurch sie sich vorteilhaft von den Orientalen und Aegyptern unterscheiden, giebt sich darin kund, daß sie nicht an der mathematischen Regelmäßigkeit festhielten, sondern die Wirkung auf das Auge zu berechnen verstanden. Der Grundplan der Tempelanlagen erscheint zwar durchaus geradlinig und rechtwinklig, thatsächlich aber findet sich in der Ausführung keine streng gerade Linie, keine vollkommene Ebene und keine genaue Senkrechte.

Die Grundfläche, auf welcher der Bau steht, wölbt sich leise von den Ecken gegen die Mitte zu, ebenso auch die Grundlinie des Giebeldreiecks, welche noch in der Mitte nach innen eingebogen ist. Die Mauern der Zelle und die Säulen sind nicht axensenkrecht, sondern neigen nach innen, die Ecksäulen, welche von mehreren Seiten beleuchtet sind, wurden stärker gebildet, die Schäfte erhielten in der Mitte eine Schwellung. Kurz, die anscheinend geraden Linien sind durchwegs leicht gebogen. Dies zeugt von einer ungemein scharfen Beobachtung der sogenannten „optischen Täuschung", richtiger der „Gesetze des Sehens", und einer hohen Geschicklichkeit in deren Berechnung. Dadurch erzielten die Baumeister eben den Eindruck der Geradlinigkeit, daß sie von der mathematischen abweichend die Augentäuschung berücksichtigten.

Färbung. Noch in anderer Hinsicht tritt die feine Berechnung der augenfälligen Wirkung zu Tage, in der Färbung. Die frühere Annahme der Farblosigkeit griechischer Bauten ist derzeit widerlegt. Allerdings darf man nicht an eine durchwegs ausgeführte eigentliche Malerei denken, welche durch die Farbe selbst wirken will, sondern letztere hatte eine bescheidenere Rolle.

In erster Linie handelte es sich um eine „farbige Tönung" der großen Massen. Die in der ersten Zeit verwendeten Steinarten waren, wie bereits erwähnt, von löcherigem Gefüge und ungleichartiger Farbe. Die Bauten hätten aus diesem Grunde ein unschönes



Fig. 95.
Bogenschütze vom Ostgiebel des Tempels zur Aegina.
München. Glyptothek. (Nach Photographie von Bruckmann.)

Aussehen gehabt. Man überzog sie daher mit Stuck, dem man einen gleichmäßigen Farbenton geben konnte. Bei dem später verwendeten Marmor war das grelle Weiß störend, das allerdings im Laufe der Zeit infolge der Einflüsse von Luft und Licht vergilbt. Dies erfolgt aber ungleichmäßig, und man zog es daher vor, sofort dem Marmor durch Beizen einen einheitlichen Farbenton zu geben.

Nun kam aber in Betracht, daß nicht nur Stein, sondern auch Holz und Metall zur Verwendung gelangten, und ferner, daß die verschiedenen Teile des Baues auch eine verschiedene Aufgabe hatten, welche dem Auge verdeutlicht werden sollte. Der Grundton (des Stucküberzuges) kennzeichnet die Hauptglieder der eigentlichen Baufügung; jene Teile, welche Verschalung, Verschluß, Bekleidung bedeuteten, wie z. B. die Dreischlitze (Triglyphen), wurden durch eine besondere Färbung hervorgehoben. Hierbei kamen Blau für die hervortretenden, Dunkelroth für die zurückliegenden Teile hauptsächlich in Anwendung. Die Farbe wurde gleichmäßig, aber nicht vordringlich, aufgetragen. — In letzter Linie kam dann noch die Verzierung (Ornament) hinzu, um auch feinere Glieder — Abacus, Gesimse — in ihrer Bedeutung hervortreten zu lassen. Diese Verzierungen wurden auch in einfachen Farben, ohne Schattierung, ausgeführt; stets blieb die Hauptsache, daß die ursprüngliche Form nicht verdeckt oder verändert wurde; die Färbung unterordnete sich gänzlich dem Baulichen, sie „diente" nur zur Erhöhung der Wirkung desselben. Erst in der späteren Zeit treten auch eigentliche Gemälde auf den inneren Wandflächen auf, welche nicht mehr bloß dem Baulichen dienen, sondern schon selbständig wirken wollen.

Bildnereischmuck. Noch bevor aber Letzteres eintrat, hatte sich jedoch eine Wandlung in der Ausschmückung der Tempel vollzogen, welche eine Folge der Entwicklung der Bildnerei war. Die vorhin geschilderte Färbung war die ältere ursprüngliche Schmuckform, die in ihrer Einfachheit den Bau an sich zur ausschließlichen Geltung kommen ließ. Nunmehr wurde aber das Farbenornament der Flächen durch Arbeiten der Bildhauerkunst ersetzt. Im Anfange bewahrten auch diese noch eine gewisse Unterordnung, mit dem Fortschritte der Bildnerei treten sie aber immer mehr in den Vordergrund und ziehen zuletzt die ganze Aufmerksamkeit zu Ungunsten des Baues auf sich. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bezeichnet der Ersatz der Säulen durch Standbilder, Karyatiden (Fig. 90). In der Bildnerei lag ja der Schwerpunkt der griechischen Kunstübung, die auf diesem Felde zu höchster Vollendung gelangte, und da ist es nur natürlich, daß sie alles andere beherrschte.

Ursprungsstätten der Baukunst. Wenn man nur nach den Oertlichkeiten, an denen die Ueberreste der ältesten Denkmale sich vorfinden, auf die Hauptstätten der Entwicklung griechischer Baukunst schließen wollte, so käme man zu der Annahme, daß sie nicht im Mutterlande, sondern in Kleinasien, auf den Inseln und in Italien zuerst Ausbildung fand. Erklärlich würde dies auch insofern sein, als dort die Berührung mit anderen, bereits vorgeschrittenen Kunstkreisen einerseits, der raschere Aufschwung zu Reichtum andererseits Anregungen und Mittel boten. Indessen muß man wohl auch in Betracht ziehen, daß auf dem griechischen Festlande vielfach ältere Bauten in späterer Zeit durch neue ersetzt worden sein mochten. Eines erscheint mir nur sehr wahrscheinlich, daß hier der Holzbau, mindestens die teilweise Verwendung von Holz (Decken und Gebälke) etwas länger währte.

Zeiträume der Entwicklung griechischer Kunst. Eine andere Frage ist, welche Zeitabschnitte in der Entwicklung der griechischen Baukunst zu unterscheiden seien. Je mehr die Untersuchung ins einzelne geht, desto mehr solcher Abschnitte würde man auch aufstellen können; in der Hauptsache aber genügt es, wenn man im Anschlusse an die politisch-geschichtlichen Vorgänge drei Zeiträume unterscheidet.

Erster Zeitraum bis zu Ende der Perserkriege. Der erste reicht bis zum Abschluß der Perserkriege (467 v. Chr.); während desselben hatte sich die Einigung der griechischen Stämme zu einem „Volke" vollzogen, auf Grund gemeinsamer religiöser Anschauungen, Sitten und Ziele, kürzer gesagt: gemeinsamer Kultur. Das „Gefühl der Zusammengehörigkeit" ersetzt das fehlende politische Band, denn Griechenland bleibt in kleine Staaten geteilt, zwischen denen manche Interessengegensätze auftreten.

Zwei dieser Staaten gewinnen eine ausschlaggebende Bedeutung; sie sind Vertreter der zwei Hauptstämme und in ihrer Einrichtung und Eigenart gründlich verschieden. Der

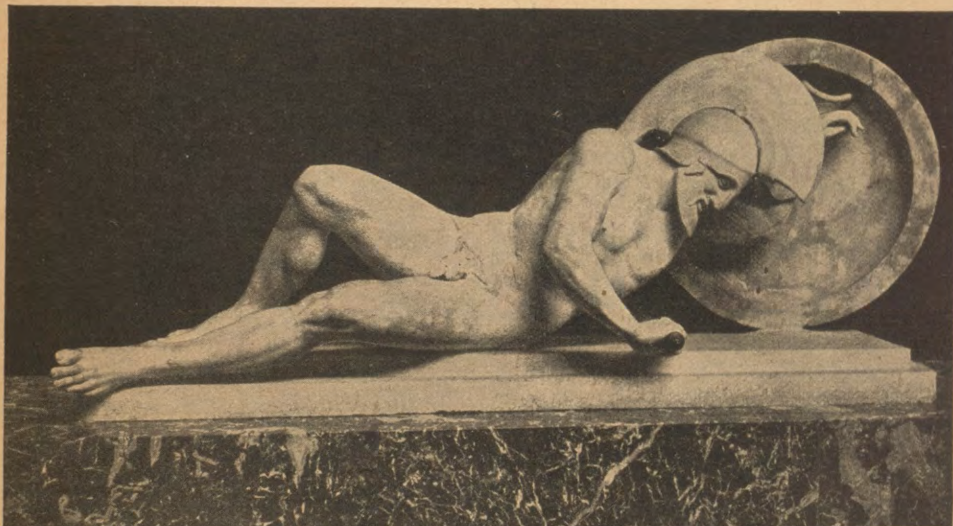


Fig. 96. Gefallener Krieger vom Ostgiebel des Tempels zu Aegina.
München, Glyptothek. (Nach Photographie von Bruckmann.)

eine ist der dorische „Militär-Staat" Sparta mit einer straffen, die Freiheit der Einzelperson beschränkenden und dem Staatsgedanken unterwerfenden Ordnung. Der zweite ist Athen, die jonische Hauptmacht; hier kommt die Freiheit des Einzelnen zur Geltung, entwickelt sich der „Volksstaat". Im Gegensatze zu der spartanischen Einseitigkeit tritt in Athen uns Vielseitigkeit entgegen, der bewegliche jonische Geist bildet alle seine Seelen-



Fig. 97. Aristogeiton.
Aus der Gruppe der Tyrannenmörder. Neapel.

kräfte aus. Handel, Gewerbe und Kunst gelangen daher hier zu hoher Blüte, und Athen wird zum Mittelpunkt großer Städtebünde. Als Vormacht, welcher sich die große Mehrheit der Griechen in freiwilliger Bundesgenossenschaft anschließt, erscheint dann Athen nach den Perserkriegen als Hauptvertreter des ganzen Volkstums.

Baudenkmale des ersten Zeitraums. Von diesem Zeitraume der aufstrebenden Entwicklung gilt namentlich, was über die Oertlichkeiten vorhin gesagt wurde. Damals entstanden der berühmte Artemistempel in Ephesus, der Tempel von Assos, der Heratempel auf Samos, vor allem die bemerkenswerten Bauten in Sicilien (Selinunt, Syracus, Agrigent) und Unteritalien (Pästum, Metapont). Auf dem griechischen Festlande stammen Tempel in Korinth, auf Aegina, in Rhamnes, der Apollotempel von Delphi und die erste Anlage des Zeustempels in Athen aus dieser Zeit. Die meisten Bauten sind freilich untergegangen, so der delphische Tempel und das alte Parthenon in Athen. Der dorische Stil erreichte seine Ausbildung, aber nicht die Vorherrschaft, denn schon in diesem Abschnitte tritt auch der jonische Stil allenthalben auf.

Zweiter Zeitraum bis Alexander d. Gr. Der folgende Zeitraum reicht von etwa 470 v. Chr. bis zur Unterwerfung Griechenlands unter die makedonische Herrschaft durch Alexander (338 v. Chr.). Er läßt sich in zwei Unterabschnitte teilen: den ersten kennzeichnet die Vorherrschaft Athens bis zum Peloponnesischen Kriege (431—404 v. Chr.), der zweite ist die Zeit der politischen Auflösung, herbeigeführt durch die spartanische Oberherrschaft.

Mit der hohen Machtstellung Athens ist auch die Blütezeit der griechischen Kunst verbunden, im „Zeitalter des Perikles“ steht sie auf ihrer Höhe. Der jonische Stil erfährt jetzt seine vollendete Ausbildung. Nach dem peloponnesischen Kriege tritt zwar kein eigentlicher Verfall der Kunst ein, immerhin aber ein Stillstand und ein gewisser Niedergang hinsichtlich der Kunstthätigkeit überall dort, wo die politischen Wirren die Kräfte und Mittel des Volkes aufzehrten.

Baudenkmale des zweiten Zeitraums. Die bedeutendsten Baudenkmale dieser Zeit finden sich selbstverständlich in Athen — Parthenon und Erechtheion, jenes das vollendetste Werk dorischen, dieses des jonischen Stils, der Theseustempel, das Prunkthor der Propyläen —

aber auch an anderen Orten entstanden bedeutsame Bauten, so der Zeustempel in Olympia, der Demetertempel in Eleusis und viele andere.

Weltliche Prachtbauten. In diesem Zeitraum bilden nicht mehr die Tempel die ausschließlichen Gegenstände der Baukunst, sondern es entstehen jetzt auch Prachtbauten, die anderen öffentlichen Zwecken dienen. Das gewöhnliche Wohnhaus bleibt allerdings noch immer einfach in seinem Aeußeren, was mit der gesamten Lebensweise der Griechen zusammenhing; Fürsten gab es in den Volksstaaten nicht, und auch die Vornehmen durften die Mißgunst der Massen nicht durch Prunkhäuser erregen. Dagegen ließ das „herrschende Volk" die öffentlichen Gebäude in künstlerischer Weise ausgestalten; vor allem jene, die den Festspielen dienten, welche ja auch eine religiöse Weihe hatten. Den Festspielbauten und Theatern schlossen sich dann Denkmale an, welche zu Ehren von Siegern in den Wettkämpfen oder zum Gedächtnis Verstorbener errichtet wurden; auch Friedhofsanlagen kamen auf. Von letzteren bietet ein Beispiel das Heroon von Giölbaschi in Kleinasien (Lykien), die Familiengrabstätte eines griechischen Vornehmen, die aus der Zeit um 400 v. Chr. stammt.

Städteanlagen. Besonders beachtenswert ist aber, daß man bei Gründung neuer Städte nach baukünstlerischen Gesichtspunkten verfuhr. Bei der Anlage hielt man an der Geradlinigkeit und rechtwinkligen Durchschneidung der Straßen fest; die öffentlichen Plätze stattete man mit Säulenhallen aus. Diese neuen Städte — so Rhodos (408 v. Chr.), Megalopolis (nach 370), Messene u. a. — gewannen daher ein vornehm-prächtiges Aussehen, und zeugten von dem künstlerischen Sinne, welcher das ganze Griechenvolk beseelte.

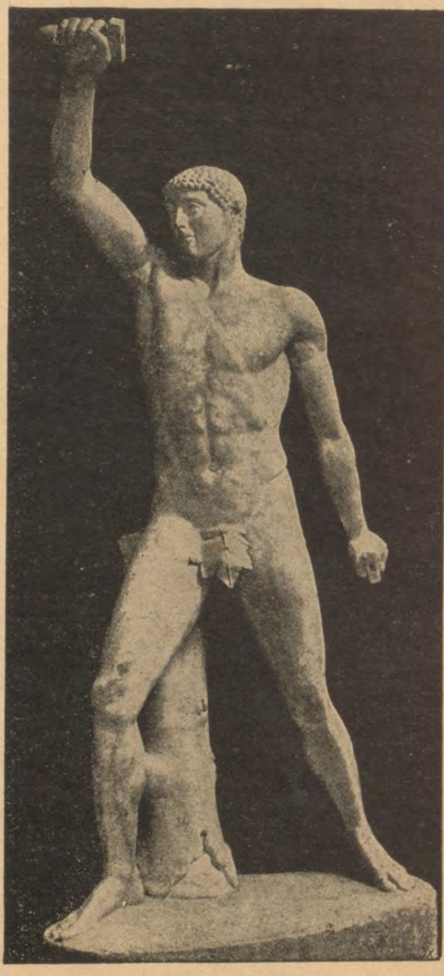


Fig. 98. Harmodios.
Aus der Gruppe der Tyrannenmörder. Neapel.

Dritter Zeitraum bis zum 1. Jahrhundert v. Chr. Alexander der Große hatte die politische Selbständigkeit der griechischen Staatsgebilde vernichtet, dafür gewann er der griechischen Kultur und Kunst die halbe Welt. Im Gefolge seiner siegreichen Heere verbreitete sie sich über den ganzen Osten; die alten Kulturstätten im Mittelstromlande und Aegypten, auch Indien werden von griechischem Geiste erfüllt und büßen ihre Eigenart zum größten Teile ein. Mit der Aufrichtung des makedonischen Weltreiches beginnt der dritte Zeitraum, dessen Ende sich eigentlich schwer bestimmen läßt. Die meisten rechnen ihn nur bis zur Eroberung Griechenlands durch die Römer, was jedoch nicht zutreffend erscheint, wenn man erwägt, daß die griechische Kunst, insbesondere aber die Baukunst, die italische in einer Weise beeinflußte, daß man beinahe von einer „künstlerischen" Eroberung Roms sprechen könnte. Ich möchte daher als Zeitgrenze eher das 1. Jahrhundert nach Chr. annehmen, bis nämlich die besonderen Eigentümlichkeiten der römischen Kunstübung — von denen später die Rede sein wird — in schärferer Ausprägung hervortreten.

Eigenart dieses Zeitraums. Die Aenderung der allgemeinen Verhältnisse prägt sich

natürlich auch in der Kunst und dem Stile dieses Zeitraumes aus. Erstere wird ganz „verweltlicht", die Tempelbauten treten in den Hintergrund, dafür kommen die Herrscherpaläste auf. Die verschiedenen Fürstengeschlechter, welche sich in das makedonische Reich teilten, wetteiferten miteinander, ihre Städte mit Prachtbauten zu schmücken, welche zum



Fig. 99. Der Westgiebel des Tempels zu Olympia.

Ruhme ihres Namens dienen sollten. Außer den Palästen entstehen jetzt auch die großartigen Grabdenkmäler (Mausoleum) und andere Bauwerke, welche dem persönlichen Ruhm dienten, denn auch die reichen Vornehmen folgten dem Beispiele der Herrscher.

Die schon zu Ende des vorigen Zeitraumes aufgekommenen Denkmale zur Erinnerung an errungene Siege bei Wettkämpfen werden immer häufiger. (Man nennt sie gewöhnlich „choragische Monumente"; in Athen erhielten nämlich die Führer eines Chors, Choragen, bei den musikalischen Festspielen als Siegespreis Dreifüße — Tripoden — welche dann öffentlich auf Säulen oder in tempelartigen Bauten aufgestellt wurden.) Die Wohnhäuser wurden jetzt auch prunkvoller gebaut, die Hofleute brauchten ja keine Rücksicht auf das Volk mehr zu nehmen. Da das öffentliche Leben den volksherrschaftlichen (demokratischen) Zug verloren und einen höfisch-vornehmen gewonnen hatte, stellt sich die Kunst in den Dienst der Prunksucht und es werden die üppigen, schmuckreichen Formen bevorzugt; der korinthische Stil kommt zur vorwiegenden Geltung. Die Laune und der Geschmack der einzelnen Auftraggeber muß berücksichtigt werden, dies hat zur Folge, daß auch die Bauten nicht mehr sich strenge an die Stilformen binden, sondern eine mannigfaltige Abwechslung zeigen.



Fig. 100. Jungfrau und Kentaur.
Vom Westgiebel des Tempels zu Olympia.

Entartung des Stils. Dabei geht das feine Kunstgefühl vielfach verloren, man will Wirkung erzielen, die Aufmerksamkeit fesseln, und greift zu augenfälligen Mitteln: riesige Ausdehnung der Bauten und überreichen Schmuck. Zu diesem Zwecke werden auch Bau-

und Schmuckformen des Orientes übernommen und meist mit anerkennenswertem Geschick verwendet; die Reinheit der griechischen Kunst wird geopfert, die Vermischung mit fremden Bestandteilen ist aber bei der Verpflanzung auf fremden Boden eben unvermeidlich.



Fig. 101. Metope vom Tempel zu Olympia.
Herkules empfängt die Aepfel der Hesperiden.

Die von Alexander gegründete Hauptstadt Aegyptens, Alexandria, zeigte in ihrer ganzen Anlage und Ausstattung am besten den Geist und das Können dieser Zeit, und übertraf an Pracht alles bis dahin Dagewesene. Antiochia in Syrien wetteiferte in dieser Hinsicht mit der Schöpfung Alexanders.

Eigenheiten der griechischen Baukunst. Wenn ich kurz die Hauptkennzeichen der griechischen Baukunst zusammenfassen soll, so ergeben sich als solche für die äußere Erscheinung: maßgebend ist die Breitenausdehnung, welcher die Höhe sich unterordnet; im Grundriß herrscht das Rechteck vor, Kreis und Ellipse treten erst später und verhältnismäßig selten auf (außer wo der Zweck des Gebäudes diese Form erheischte, wie bei Theatern und Rennbahnen, Stadien). Die Dachform ist das Satteldach mit den zwei Giebelflächen; in ausgedehntem Maße werden Säulen verwendet, welche bei keinem Baue fehlen; Bogen und Gewölbe kommen nicht vor.

Die geistige Eigenart prägt sich aus in dem lebendigen, durch innere Notwendigkeit bedingten Zusammenhang aller Bauglieder; in der schönen Verhältnismäßigkeit aller Teile untereinander und zum Ganzen, in der Berücksichtigung der Gesetze des Sehens oder der Augentäuschung. Am besten wird man, was die äußeren Formen anbetrifft, der Merkmale der griechischen Bauweise sich bewußt werden, wenn man ein „gotisches" Bauwerk zum Vergleich heranzieht: hier überwiegt die Höhenausdehnung, der Grundriß ist nicht mehr rein rechteckig, an Stelle des Satteldaches tritt das Zeltdach, statt der Säulen werden außen Strebepfeiler verwendet, Gewölbe und Bogen kommen zur Anwendung.

Wie aus der Schilderung der verschiedenen Zeiträume hervorgeht, hat die griechische Bauweise in ihren Grundzügen im Laufe der Jahrhunderte nur geringe Veränderungen erfahren, in der Hauptansicht gleicht der älteste dorische Tempel dem spätgriechischen; die verschiedenen Stile prägen sich eigentlich nur in der Gestaltung einzelner Bauteile, vor allem in der Säule aus. Diese Formen sind aber nicht so sehr baulicher, sondern vielmehr bildnerischer Natur; sie beeinflussen nicht die ganze Fügung des Baues, sondern das schmuckhafte Aussehen.

Bildnerei. Damit ist auch auf das Gebiet hingewiesen, auf welchem der griechische Kunstgeist das Bedeutendste geleistet und seine Kräfte am reichsten entfaltet hat: auf die Bildnerei. Die Werke derselben stehen in solchem Ansehen, daß nach der landläufigen Ansicht sie sozusagen als unübertrefflich gelten, und wenn die neuzeitliche Bildhauerei oft eine ungerecht strenge Beurteilung fand, so hatte sie dies — sowie ihre ganze stiefmütterliche Behandlung gegenüber der bevorzugten Malerei — zum nicht geringen Teil jenem Vorurteil zu danken.

Bei aller Schätzung der griechischen Bildhauerkunst soll man jedoch nicht so weit gehen und bestreiten, daß die spätere Kunst — und auch die neuzeitliche — Vollkommenes

schaffen könne. Ich bin sogar der Anschauung, daß Höheres geleistet wurde und wird. Dies hindert aber gar nicht, den Leistungen der griechischen Meister volle Bewunderung zu zollen.

Die innige Verbindung, in welcher die Bildnerei mit der Baukunst stand, zeigt sich auch darin, daß vielfach die Bildhauer auch als Baumeister auftraten. Wir begegnen dieser Erscheinung, daß große Künstler sich nicht einseitig auf ein Kunstgebiet beschränken, sondern mehrere beherrschen, auch im Mittelalter, sowie in der neuesten Zeit.

Die Bildnerei des ersten Zeitraums. Wie die Anfänge der eigentlich griechischen Baukunst in Dunkel gehüllt sind und die ältesten dorischen Tempel schon eine fertige Entwicklung erkennen lassen, so ist dies auch bei der Bildnerei der Fall. Zwischen den Bildwerken der mykenischen Zeit und jenen des 7. Jahrhunderts v. Chr. fehlt ein erkennbarer Zusammenhang, die Zwischenstufen der Entwicklung sind uns unbekannt. Aus dem genannten Jahrhundert stammen die ältesten Ueberreste und diese lassen bereits eine ziemlich hohe Fertigkeit erkennen.

Entwicklung. Sie weisen auch darauf hin, daß die Bildhauerkunst von der Holzbildnerei ihren Ausgang nahm, denn die ganzen Formen der Steinbilder lassen deutlich ersehen, daß aus Holz geschnitzte Vorbilder nachgeahmt wurden. Daß auch für die Bildnerei die Religion den Anstoß zur Entwicklung gab, ist gewissermaßen selbstverständlich. Die älteste Zeit kannte allerdings keine Götterbilder; im Heiligtum des Tempels stand nur der „Thron" für die unsichtbare Gottheit, vor dem man die Opfergaben niederlegte.



Fig. 102. Diskoswerfer des Myron.
Marmornachbildung. Rom, Palazzo Lanzellotti.

Es waren auch nicht Götterbilder, welche zuerst in den Tempeln auftraten, sondern vielmehr Standbilder von Menschen, — vielleicht zunächst Bildnisse von Verstorbenen —, die als Weihegeschenke gestiftet wurden. Der Gläubige brachte sein oder seines verstorbenen Angehörigen Ebenbild im Tempel unter, wohl in der Anschauung, dadurch der Gottheit näher gerückt zu werden. Erst später stellte man auch die Gottheit in einem Bilde dar, und in der Zelle des Tempels wurde der Thron durch das Standbild ersetzt. Das geschah aber, nachdem die Kunst bereits vorgeschritten war.

In das 6. Jahrhundert fielen einige wichtige Erfindungen — das Löten des Eisens, der Erzguß in Hohlform — oder vielleicht richtiger gesagt, wurden diese Fertigkeiten auf griechischem

Boden eingebürgert, nachdem man sie im Osten kennen gelernt hatte. Diese wurden auch für die Bildnerei unmittelbar fruchtbar, wichtiger ist aber wohl, daß in dieser Zeit überhaupt alle Handfertigkeiten nachdrücklich ausgebildet und so bessere Vorbedingungen für die wirkliche Kunstübung geschaffen wurden, die sich nun rasch entfaltete.

Aelteste Stätten. Kleinasien und die Inseln sind auch die ältesten Stätten der Bildnerei; es mag hier bemerkt werden, daß auf der Insel Delos das alte Hauptheiligtum für den ganzen jonischen Stamm sich befand. Auf den Inseln Delos, Samos, Chios, Naxos — diese wird vielfach als die erste Hauptstätte der Steinbildnerei angesehen — fand man in der That die frühesten Standbilder als Weihegeschenke. Dann erscheint Milet, diese reichste kleinasiatische Stadt, als eine Pflegestätte der Bildnerei; die „heilige" Straße, die vom Hafen zum Apolloheiligtum führte, war mit Standbildern geschmückt, die jedenfalls auch als Weihegeschenke im obenerwähnten Sinne aufzufassen sind. In Sicilien und Unteritalien entwickelt sich gleichfalls die Bildnerei, und zwar ziemlich selbständig, so daß man von einer eigenen „Schule" sprechen kann.



Fig. 103. Marsyas des Myron.
Marmornachbildung, die Arme falsch ergänzt. Rom, Lateran.

Eigenart der Werke des ersten Zeitraums. Was nun die Werke dieser ältesten Zeit (7. und 6. Jahrhundert v. Chr.) anbelangt, so kommen neben freien Standbildern hauptsächlich die Flachbildwerke in Betracht, welche zum Schmuck der Giebelflächen und Metopen dienten. Bei diesen sind die Figuren sehr voll heraus gearbeitet, so daß sie nahezu wie Freifiguren erscheinen; sie treten aber nie aus der Plattenfläche heraus, sondern sind nur stark eingetieft. (Die Füße sind daher auch dann in der Seitenstellung, wenn der Oberkörper nach vorn gewendet ist.)

Die scharfe Beobachtungsgabe, welche die Griechen auszeichnet, giebt sich schon hier in manchen Einzelheiten — z. B. die Anordnung der Haare entsprechend der Bewegung — kund, freilich auch noch eine gewisse Unbeholfenheit im Ausdruck der Bewegungen; so wird das Laufen durch eine dem Knieen ähnliche Stellung gekennzeichnet. Die Gestalten haben etwas Gedrungenes, Massiges, dem Antlitz fehlt die Beseelung, es zeigt noch leblose Erstarrung.

Das Verhältnis der einzelnen Körperteile zu einander ist richtig aufgefaßt, die Formen sind allerdings noch nicht durchgebildet, das hauptsächlich Bezeichnende wird oft zu stark betont. Dies gilt auch von den Tiergestalten, die Gesamterscheinung ist stets gut gekennzeichnet und in den Einzelheiten wird ersichtlich Naturtreue angestrebt.

Als eine besondere Eigenheit, welche auch in der Folgezeit beibehalten wird, erscheint die gleiche Kopfhöhe aller Figuren (Isokephalismus), richtiger gesagt, die Köpfe reichen sämtlich bis zu einer geraden Linie, welche genau parallel der Randlinie der Fläche ist.

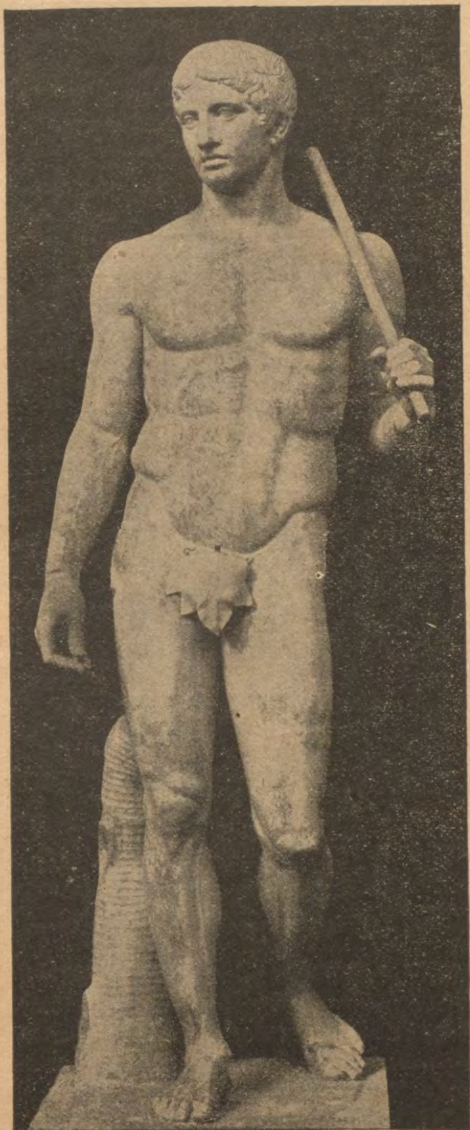


Fig. 104. Der Speerträger des Polyklet.
Marmornachbildung. Neapel, Museo Nazionale.

Bei den dreieckigen Giebelflächen steigt daher diese „Kopflinie“ von den Ecken bis zur Mitte an. Dadurch ergaben sich allerdings manche seltsame Mißverhältnisse, welche aber die späteren Künstler trefflich zu beseitigen verstanden.

Färbung. Auch die Flachbildwerke wurden gefärbt, jedoch nur zu dem Zwecke, um die einzelnen Teile von einander zu scheiden, nicht aber um die natürliche Farbe wiederzugeben. Die Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen haben Ueberreste des älteren, von den Persern zerstörten Parthenon zu Tage gefördert, bei denen die Farbe noch gut erhalten war. Diese Bemalung war nun höchst merkwürdig: rote Leiber, blaue Haare, grüne Augen; ein blauer Stier hat einen roten Schwanz.

Die Standbilder. Die freien Standbilder dieser Zeit erscheinen noch steif. Bei diesen läßt sich am besten erkennen, wie die Bildnerei aus der Holzschnitzerei sich entwickelte. Aus dem runden Holzstamme konnte man keine bewegte Figur schnitzen; es waren daher die Beine geschlossen und die Arme an den Körper gepreßt. Daß die Augen geschlossen waren, deutet vielleicht darauf hin, daß die Standbilder Tote vorstellen sollten; dem entspräche die steife Haltung der Gliedmaßen natürlich noch mehr.

Die griechische Sage verknüpft mit dem Namen des Daidalos den Fortschritt, Beine und Arme gelöst und auch zuerst offene Augen gebildet zu haben. Immerhin behielten zunächst noch die Arme die gerade herabhängende Haltung und die Füße die Parallelstellung bei, und erst allmählich kam man dazu, mehr Leben in die Gestalt zu bringen, indem die Arme etwas gebogen, die Faust geöffnet, der eine (linke) Fuß vorgesetzt wurde. — Durch die Oeffnung der Augen verlor das Gesicht wohl das Aussehen einer Totenmaske, es erhielt aber einen lächelnden Ausdruck, den die Figuren der älteren Zeit aufweisen, selbst wenn sie Sterbende darstellen. Das Festhalten an diesem „lächelnden Zug“ müßte befremdlich erscheinen, wenn man nicht annimmt, daß auch bei den Griechen, obwohl sie sonst der künstlerischen Entwicklung viel Freiheit ließen, schon frühzeitig sich gewisse „Stilgesetze“ ausbildeten, und somit dieser Gesichtsausdruck gewissermaßen durch einen Kunstlehrsatz bedingt war. (S. Fig. 93.)

Der Zug ergab sich aus den weichen rundlichen Formen, welche im Allgemeinen die Bildnerei dieser Zeit kennzeichnen: die Gestalten erscheinen vollfleischig, nicht muskelkräftig. Dies tritt natürlich deutlicher bei den nackten Jünglingsfiguren hervor, welche schon eine weitere Entwicklungsstufe darstellen. Zuerst hatte man bekleidete Figuren gebildet, was ja

auch für die Holzschnitzerei leichter war, da die Formen dabei einfacher sind. Erst bei gereifterem Können wagte man sich an die Darstellung des nackten Körpers.

Archaischer Stil. Man pflegt den Stil dieser älteren Zeit — 7. bis Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. — den „lax-archaischen“ (weichlich-altertümlichen) zu nennen, jenen des Zeitabschnittes bis nach den Perserkriegen den „streng-archaischen“, welcher nur die Formen schärfer ausbildet und lebendige Bewegung giebt.

Kunststätten. Athen. Athen tritt jetzt in den Vordergrund, obwohl die eigentlichen Stätten der Entwicklung anderwärts liegen, aber es lockt die fremden Künstler an sich und wird der Mittelpunkt des Schaffens, in dem sich die verschiedenen Richtungen begegnen und vermengen. Dieses Emporkommen verdankte Athen dem „Alleinherrscher“ (Tyrannen) Peisistratos, der, aus adeligem Geschlechte stammend, sich mit Hilfe der unteren Volksschichten (um 560 v. Chr.) der Regierung bemächtigt hatte. In der Burgstadt (Akropolis), wo er seinen Herrschersitz genommen hatte, baute er den Haupttempel der Stadtgottheit, das (ältere) Parthenon; aber auch die unteren Stadtbezirke wurden mit großangelegten Bauwerken bedacht. Um den Ruhm seines Namens zu erhöhen, zog er nicht nur die Dichter, sondern auch die besten bildenden Künstler seiner Zeit heran: aus Kleinasien, von den Inseln und dem Peloponnes.

Peloponnes. Aegina. Im letzteren Gebiete waren schon früher Argos und Sikyon — auch Korinth — bedeutsame Kunststätten. Gegen Ende des 6. Jahrhunderts trat nun auch die Insel Aegina hinzu, die als Sitz eines ausgebreiteten Handels reich geworden war. Die Herstellung der Bronze und der Erzguß überhaupt waren hier zur hohen Vollkommenheit gebracht worden, und die äginetischen Künstler arbeiteten daher hauptsächlich in Bronze. Von diesen Erzbildern, die nach den Berichten in großer Menge namentlich für die heiligen Stätten von Olympia und Delphi hier verfertigt wurden, ist leider nichts erhalten geblieben und wir können den „äginetischen Stil“ nur aus späteren Werken beurteilen, vor allem aus den Giebelfiguren des Tempels von Aegina, die sich in München befinden. (Fig. 94—96.)

Dorisch-peloponnesischer Stil. Es ist beachtenswert, daß wie in der Baukunst auch in der Bildhauerei die Dorier zuerst zu einem streng durchgebildeten, einheitlichen und abgeschlossenen Stil gelangen, auf dessen Grundlage sich die weitere Vervollkommnung vollzieht. Während die Künstler der Inseln — welche vorwiegend in Marmor arbeiteten — bekleidete Gestalten bevorzugten, verwandten die Peloponnesier ihre ganze Kraft auf die Darstellung nackter männlicher Körper (und Pferde).

Scharfe Beobachtung der Natur paarte sich hierbei mit dem Streben, das Wesen des Menschen geistig zu erfassen, das Bedeutsame und Bezeichnende herauszuarbeiten.



105. Diskoswerfer.
Marmornachbildung. Rom, Vatikan.



Fig. 106.
Wettkämpfer. Aus der Schule Myrons.
München, Glyptothek.
(Nach Photographie von Bruckmann.)

Nicht einseitige kleinliche Naturnachahmung, sondern eine freie Nachbildung war maßgebend.

Jonischer (Insel=)Stil. Dadurch unterscheiden sich ihre Werke vorteilhaft von den obenerwähnten der Inselkünstler, welche viel mehr Wert auf Einzelheiten legen und in diesen ihre, allerdings hohe Kunstfertigkeit kundzugeben suchen. Man ersieht dies namentlich an den bekleideten Figuren in der Behandlung der Gewandung, die, an und für sich betrachtet, meisterhaft ist. Das ganze Werk erscheint infolgedessen zwar von zierlicher Pracht — das Schmuckhafte tritt in den Vordergrund —, aber es fehlt die Kraft und der geistige Ausdruck. Dagegen waren die Inselkünstler ein wenig voraus in der Durchbildung der Köpfe, welche bei den Peloponnesiern die schwächsten Teile sind.

Attischer Stil. Die männliche Kraft der peloponnesischen Kunst mußte auch auf die Athener Eindruck machen; äginetische Meister arbeiteten ja auch für die Akropolis. Dem Weibisch=Weichlichen, der Zierlichkeit und auf schmuckhafte Gefälligkeit ausgehenden Formkünstelei der jonischen Stilrichtung stand die dorische mit ihrer etwas herben und scharfen Einfachheit gegenüber. Es ist das Verdienst der athenischen Kunst, daß sie aus den beiden Richtungen das Gute herausholte und — nicht blos einseitig nachahmend, sondern den Anregungen nur folgend — zu einem selbständigen — attischen — Stile verarbeitete. (Attika ist der Name der Gaulandschaft, deren Hauptstadt Athen war.) Nach der siegreichen Beendigung des Kampfes mit den Persern nahm das ganze geistige Leben auf dem griechischen Festlande einen ungeheuren Aufschwung, und Athen stand an der Spitze, natürlich auch auf dem Felde der Kunst.

Meister des ersten Zeitraums. Die oben erwähnte Verbindung der beiden Richtungen gab schon in den Werken einiger Künstler sich kund, die in den ersten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts thätig waren und als Vorläufer der großen Meister des Perikleischen Zeitalters erscheinen. Als solche werden vor allem Kalamis und Pythagoras (aus Rhegion) genannt, von denen zwar keine Werke erhalten blieben, deren Wirken aber nach den Berichten und aus wahrscheinlichen Nachbildungen beurteilt werden kann. Verschiedene auf uns gekommene Standbilder, aus dieser Zeit lassen noch deutlicher den Stand der Kunstübung während dieses Ueberganges erkennen. Nicht ohne Einfluß auf die Bildnerei blieb auch die hohe Entwicklung der Malerei, die sich an den Namen Polygnots knüpft. Die freie Durchbildung der Formen, die Beseelung und das edle Maß in der Bewegung, welche die Werke des Malers auszeichneten, mußte auch die Bildhauer zur Nacheiferung anspornen.

Werke der Uebergangszeit. In die Zeit des Uebergangs fallen nun die Bildwerke, welche den Zeustempel von Olympia schmückten, mit dessen Bau um 470 v. Chr. begonnen wurde. Man sieht, wie der Künstler sich bemüht, die Steifheit des archaischen Stils zu überwinden, mehr lebendige Bewegung zu erzielen und der Natur näher zu kommen, und dabei auch auf malerische Wirkung bedacht ist. Noch vermag aber der Meister seine Absicht nicht ganz zu verwirklichen; wohl verleiht er schon etwas seelischen Ausdruck seinen Köpfen, aber die Hauptsache bleibt ihm doch die Gestaltung des übrigen Körpers; dabei zeigt er sich auch in dem Banne der jonischen Stilrichtung, welche auf Einzelheiten Gewicht legt. (Fig. 99—101.)

Zeitalter des Perikles. Ihre Vollendung erreichte die bildnerische Kunst, als in Athen der große Perikles das Staatswesen leitete, und drei Meister — jeder von ausgeprägter Eigenart — ihre Werke schufen: Myron, Polyklet und Phidias, welche nach der Ueberlieferung Schüler des Ageladas von Argos waren.

Myron und seine Werke. Myron arbeitete hauptsächlich in Erz und deshalb sind seine eigenhändigen Werke auch verloren gegangen, wir kennen sie nur aus Abbildungen (auf Münzen und Gefäßen) und späteren Nachbildungen in Marmor (z. B. Diskoswerfer, Marsyas). Was hauptsächlich seine Kunst von der älteren unterscheidet, ist das „Leben" seiner Gestalten. Auch die äginetischen Meister hatten schon ihre Figuren in naturwahrer Bewegung darzustellen versucht; sie kamen jedoch über den bloßen äußerlichen Ausdruck derselben nicht hinaus; man könnte dies etwa so bezeichnen, daß sie nur toten Körpern die einer bestimmten Bewegung entsprechende Stellung gaben.

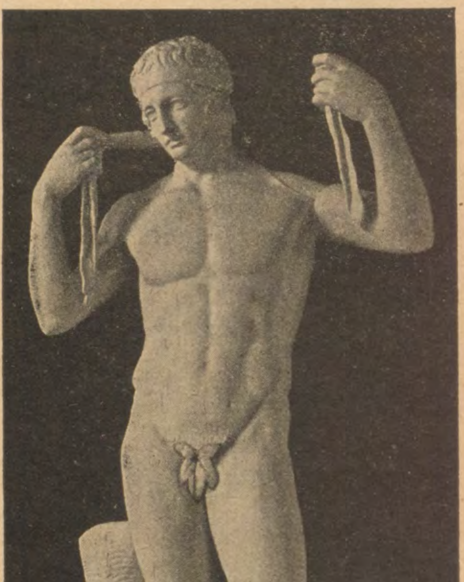


Fig. 107.
Wettkämpfer, die Siegerbinde umlegend.
Marmornachbildung. Athen.

Der Fortschritt bei Myron zeigt sich darin, daß er die Veränderung der Muskellage in den verschiedenen Körperteilen berücksichtigt, welche bei der Bewegung eintritt. Wenn man von seinen Gestalten sagte: „sie atmen", so ist dies wirklich in dem Sinne zutreffend, daß die Rückwirkung der Atembewegung auf den gesamten Körper zum Ausdruck gelangt.

Damit steht im natürlichen Zusammenhang auch noch der weitere Vorzug, daß Myron jedem Körper seine eigene Einzelart verleiht, also nicht gleichmäßige Durchschnittsmenschen formt, was namentlich in der Durchbildung der Gesichter zur Geltung kommt. Die Zeitgenossen rühmten auch seine Kunst in der Darstellung von Tieren; eine eherne Kuh die in Athen aufgestellt war, wurde besonders gefeiert.

Polyklet. Neben Myron, der die athenische Richtung vertritt, erscheint Polyklet als jener Meister, welcher, an der strengeren Art der peloponnesischen Kunst festhaltend, diese zur reifsten Entwicklung brachte. Auch er schuf fast ausschließlich in Erz, und seine Werke

sind uns nur in Marmornachbildungen erhalten. In der Darstellung des männlichen Körpers in jugendlicher Schönheit und Kraft lag seine Stärke, er bildete auch hauptsächlich Gestalten von Siegern in Wettkämpfen, nur wenige Götterbildnisse; daß er aber auch weibliche Figuren meisterhaft zu behandeln verstand, bezeugen seine Hera und die Amazone, mit welcher er nach Anschauung der Zeitgenossen selbst Phidias übertroffen hatte. Diese weiblichen Gestalten waren jedoch in gewisser Hinsicht männlich aufgefaßt; das Kräftige, nicht das Anmutige wird betont.

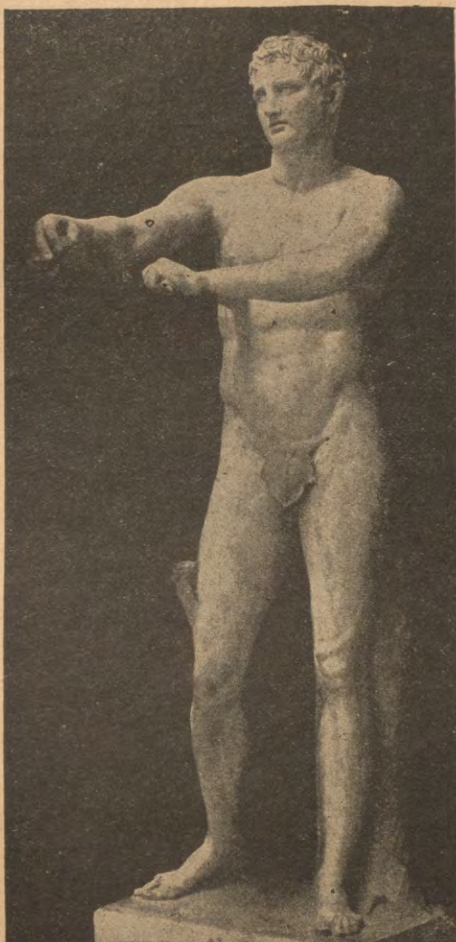


Fig. 108. Wettkämpfer mit dem Schabeisen.
Marmornachbildung. Florenz, Uffizien.

Im Gegensatze zu Myron stellt Polyklet seine Figuren nicht in lebhafter Bewegung, sondern in ruhiger Haltung oder doch nur mäßig bewegt dar, immer aber auch lebensvoll. Er giebt sozusagen die „Ansätze“ zur Bewegung, z. B. zum Schreiten. Dies erleichterte das Erreichen des Ziels, welchem, wie die Peloponnesier überhaupt, so auch Polyklet nachstrebte: die bis ins Einzelne vollendete Darstellung des Körpers. Darin hat er wohl auch das Höchste erreicht und selbst Phidias wie die Späteren konnten nichts besseres bieten.

Kanon Polyklets. Daß man schon im Altertum dieser Ansicht war, erhellt daraus, daß eine Statue Polyklets — vielleicht der Speerträger (Doryphoros) — der „Kanon“ d. h. Regel, also Musterbild genannt wurde, weil sie den „schönen Mustermenschen“ (idealen Normalmenschen) darstellte, bei dem alle Verhältnisse künstlerisch zusammengestimmt sind.

In einer Schrift hatte Polyklet die Gesetze für diese Verhältnisse der Teile untereinander und zu dem Ganzen dargelegt, und damit auf die ganze Entwicklung der antiken Kunst einen bestimmenden Einfluß geübt. Wohl wich man — ja auch er selbst — im einzelnen von diesem „Kanon“ ab, die Hauptsache blieb aber die gewonnene Erkenntnis, daß der Bau des menschlichen Körpers ein gesetzmäßiger sei, und diese Erkenntnis bewahrte die antike Kunst vor dem „Unnatürlichen“.

Darin liegt die große Bedeutung Polyklets, daß er klar aussprach und in seinen Werken verdeutlichte: der Menschenkörper ist ein Ganzes, dessen Teile in notwendiger Wechselbeziehung zu einander stehen und in ihrer Wechselwirkung auf einander die Lebenserscheinung bedingen.

Eine Gefahr lag nahe — für den Meister selbst und noch mehr für seine Schüler — nämlich jene, in einseitige Nachahmung des Musters zu verfallen. Davor blieb die griechische Kunst glücklicherweise bewahrt, da die Künstler auf Naturbeobachtung nicht verzichteten, sich zwar von der Gesetzmäßigkeit „im Ganzen“ leiten ließen, aber in den Einzelheiten sich Freiheit gestatteten.

Vollendung der Form. Die Darstellung des rein Körperlichen war somit von Myron und Polyklet zur Vollendung gebracht worden, der Erstere hatte den Weg gewiesen,



Fig. 109. Drei weibliche Gestalten vom Ostgiebel des Parthenon.
London, Britisch Museum. (Nach Photographie von Bruckmann.)

die natürliche Verschiedenheit der Einzelpersönlichkeiten zu beachten und zu kennzeichnen, der Andere das Allgemeingiltige und Gesetzmäßige aufzufassen. Den Ausdruck des körperlichen Lebens hatte man gefunden, sowohl für starke Bewegung wie für gelassene Ruhe. Es fehlte jetzt nur noch, auch das geistige Leben im Menschen zur Erscheinung zu bringen. Dieses höchste Ziel blieb Phidias vorbehalten.

Phidias. Ausbildung des geistigen Ausdrucks. Seine Vorgänger hatten alle Kraft auf die Ausbildung der Form verwendet und diese erschien ihnen daher auch als





Fig. 110. Zwei Metopen vom Parthenon.
a) Siegreicher Kentaur. **b) Siegreicher Grieche.**
(London, Britisch Museum.)

Hauptsache; die volle Beherrschung der Formgebung ist aber auch eine Vorbedingung für den weiteren Fortschritt der Kunst zur Durchgeistigung und Beseelung, zur Verdeutlichung des inneren Wesens.

Geist des Zeitalters. Nicht zu vergessen ist auch, daß ein solcher Fortschritt auch nur in einer Zeit regsten geistigen Lebens stattfinden kann, und eine solche war für Athen das Zeitalter des Perikles, in welchem auch die griechische Dichtkunst zur vollsten Blüte gelangt war und die Wissenschaften nicht mindere Pflege fanden. Damals schuf Sophokles seine Dramen, in welchen er die sittliche Weltordnung darstellte und den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele verkündete, damals schrieb Herodot seine Geschichte, und begründete Anaxagoras eine Weltanschauung, welche dem Stoff die geistige Kraft entgegensetzte.

Die religiösen Vorstellungen läutern sich; die erleuchteten Denker und Dichter vertreten die Einheit der Gottheit, Zeus erscheint als der wahre einzige Gott, der alles beherrscht und über die sittliche Weltordnung wacht. Anschauungen, welche später im

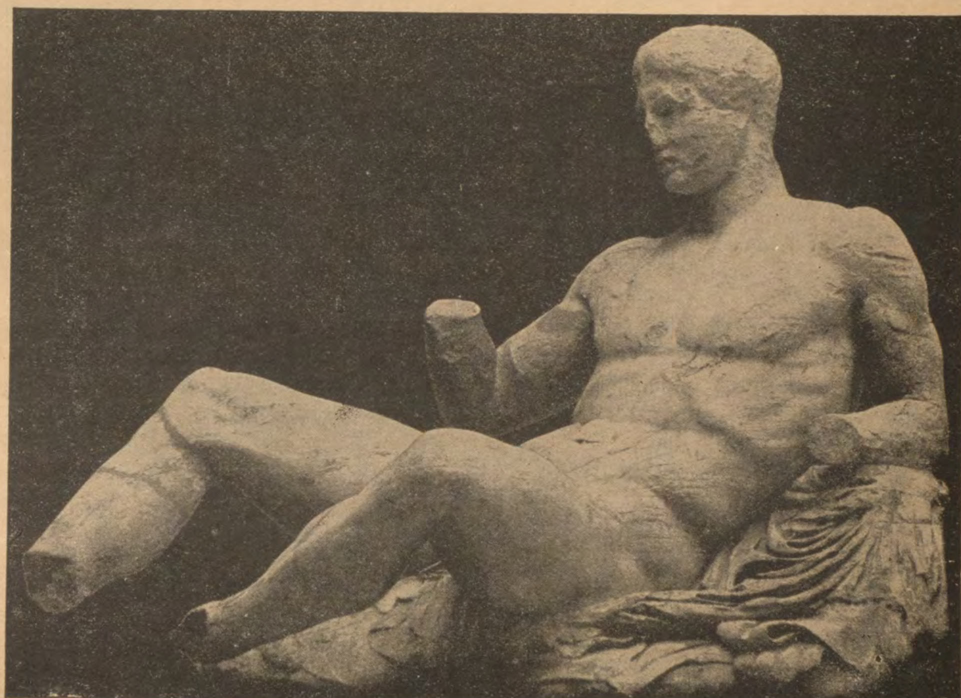


Fig. 111. Liegender Jüngling vom Ostgiebel des Parthenon.
London, Britisch Museum. (Nach Photographie von Bruckmann.)

Christentum zum vollendeten Ausdruck gelangten, treten schon bei den Griechen jener Zeit auf und bestimmen, wenn auch nicht die Masse des Volkes, doch wenigstens die führenden Geister.

Werke des Phidias. In der Kunst mußte dieser Zeitgeist natürlich auch seinen entsprechenden Ausdruck finden. Sie tritt wieder mehr in den Dienst der Religion, die geläutert ist, Phidias ist in erster Linie Götterbildner, und sein bei Zeitgenossen und Nachkommen berühmtestes Hauptwerk ist der Zeus von Olympia, aus Gold und Elfenbein gebildet. (Die Gold-Elfenbeinbildwerke, wie sie mehrfach für Tempel geschaffen wurden, bestanden aus einem inneren Holzkern, auf welchen das gebogene Elfenbein und Goldblech aufgelegt wurden. Die Holzmasse war von kleinen Röhren durchzogen, in welche Oel gegossen werden konnte, um den Einflüssen der Witterung zu begegnen. Die ganze Herstellungsweise — namentlich das Erweichen und Biegen des Elfenbeins — zeugt von der hohen Arbeitsfertigkeit der Griechen.)

Olympia war der geweihte Mittelpunkt, das Volksheiligtum des gesamten Griechenstammes, und daß man Phidias berief und dem Meister dort eine eigene Werkstatt errichtete, beweist wohl am besten, daß er als der „erste" galt. Das Zeusbild kennen wir nur aus Berichten und aus Nachbildungen (auf Münzen), unmittelbare Zeugnisse für die Kunst des Meisters haben wir jedoch in den Bildwerken, mit welchen das (jüngere) Parthenon in Athen geschmückt war. Wohl stammt nicht alles von seiner Hand, aber das Ganze wurde unter seiner Leitung und in seinem Geiste ausgeführt.

Eigenart der Kunst des Phidias. In jeder Hinsicht zeigt sich hier eine wirklich vollendete Kunst: in der Anordnung und Zusammenstellung der Gruppen (Komposition), in dem edlen Maße und dem Einklang der Bewegungen, in der Durchbildung der Körper,



Fig. 112. Göttergruppe vom Fries des Parthenon.
Athen, National-Museum.

und darin, wie sich die Form ganz der Natur des Stoffes anschließt. Als solcher wurde hier Marmor verwendet, und der ganzen Eigenart des Steins entsprach genau die Behandlung. Bei den früheren Marmorwerken merkt man vielfach, daß die Künstler eigentlich an die Formen gewöhnt waren, wie sie Holzschnitzerei und Metallguß erfordern, die also nur auf Stein übertragen wurden; jetzt nützte man die Eigenschaften des Marmors aus, welcher weit größere Feinheiten gestattet, zumal ja auch die Bemalung noch hinzukam. Liegt in diesem Punkte schon ein Fortschritt gegenüber der älteren Kunst, so tritt ein solcher noch bedeutsamer zu Tage in der Darstellung einerseits der Bewegung, andrerseits — und hierin liegt die Hauptsache — des Geistigen, der inneren Vorgänge in den handelnden Gestalten.

Darstellung der körperlichen Bewegung. Myron hatte bereits verstanden, den Körper in der Bewegung „lebendig" darzustellen; er faßt aber dabei einen einzelnen be-

stimmten Augenblick im Laufe der Bewegung auf; die Kunst des Phidias that den letzten Schritt zur Vollendung, indem sie den Eindruck hervorruft, die Bewegung gehe vor sich. Ich möchte, um dies zu verdeutlichen, etwa sagen: die Archaisten gaben toten Körpern die Haltung, welche einer Bewegung entspricht; Myron läßt den Körper in einem Augenblick der Bewegung erstarren; die neue Kunst giebt volle Lebendigkeit. An dem Diskoswerfer Myrons läßt sich dies vielleicht näher erläutern. Aeltere Künstler hätten nicht vermocht diese Haltung zu geben, welche die Anstrengung der Muskeln und das Atmen dabei zum Ausdruck bringt. Der Jüngling erscheint jedoch in der Stellung, welche dem Wurfe vorangeht; es ist der kurze Augenblick der Ruhe zwischen der Rückwärtsbewegung des Arms zum Schwung und der Vorwärtsbewegung zum Wurfe. Phidias würde, wenn er diesen Vorwurf dargestellt hätte, dagegen jene Stellung gewählt haben, welche diesem Augenblick der Ruhe vorhergeht oder folgt, also das Auslaufen der Schwungbewegung oder den Beginn des Wurfes.

Der Ausdruck der inneren Bewegung. Polyklet brachte in den Köpfen seiner Gestalten zwar auch schon eine gewisse Stimmung zum Ausdruck, immerhin bleibt ihm aber die reine Form die Hauptsache; bei Phidias prägt sich im Antlitz nicht nur der Gedanke aus, welcher dem dargestellten Vorgang entspricht, sondern auch die seelische Eigenart des Dargestellten. Bei den älteren Werken kann man aus der Gestalt allein heraus — wenn nicht äußere Beigaben vorhanden sind — nicht erkennen, ob ein Gott oder ein Mensch dargestellt ist, bei Phidias sind Götter und Menschen in ihrem Wesen scharf gekennzeichnet. — Von beiden Künstlern kennen wir eine Figur eines Diadumenos (Wettkämpfer, der sich die Siegesbinde umlegt, beziehungsweise sie trägt); ein Vergleich dieser beiden Figuren, insbesondere aber der Köpfe, lehrt am besten den Unterschied zwischen den Meistern.



Fig. 113. Apollon in Neapel.
(Nach Photographie.)

Die Schulen der drei Meister. Die griechische Bildnerei hatte nun die festen Grundlagen gewonnen, auf welchen sich alle weitere Kunstthätigkeit bewegen mußte. Myron hatte die Formgebung, Phidias die geistige Auffassung, Polyklet das Gesetzmäßige zur vollen Ausbildung gebracht. Es ist leicht verständlich, daß in der nächsten Folgezeit Myron eigentlich größeren Einfluß übte, als Phidias; denn das Aeußerliche läßt sich leichter nachahmen und nachlernen, als das Innerliche. Auch griff man noch vielfach auf ältere archaistische Vorbilder zurück. Als hervorragende Schüler des Phidias erscheinen Alkamenes und Agorakritos; während Lykios, der Sohn Myrons, seinem Vater folgte, ebenso auch Strongylion. Eine selbständige Eigenart bekundete Kresilas, der mit verständiger Ueberlegung und gewissenhafter Sorgfalt seine Werke bildet, aber im geistigen Ausdruck zurückbleibt. Auch Kallimachos, dem die Erfindung des korinthischen Kapitäls zugeschrieben wird, hatte großen Ruf; er war übertrieben im Streben nach Genauigkeit, und der römische Kunstgeschichtsschreiber Plinius führt ihn als warnendes Beispiel an, „daß man auch in der Genauigkeit Maß halten solle". Auf dem Peloponnes blieb die Schule Polyklets von maßgebendem Einfluß, die vorwiegend in Erz arbeitete.

Die Bildnerei zu Ende des 5. Jahrhunderts. Von den meisten erhaltenen Werken aus dem Ende des 5. Jahrhunderts sind die Urheber unbekannt; sie geben aber ein deutliches Bild von der reichen Kunstthätigkeit, welche

damals herrschte. Im Allgemeinen hält man sich an die Grundsätze der großen Meister, aber die Unruhe der Zeit (Kampf zwischen Sparta und Athen) wirkt auch auf die Künstler ein; man liebt es, sehr lebhaft bewegte Figuren darzustellen und flatternde Gewänder; die gewonnene Sicherheit in der Linienführung verleitet zu einem gewissen Uebermaß in Schwung und Fülle der Linien. Dies ruft andrerseits wieder eine „altertümelnde“ Gegenströmung hervor, indem absichtlich und bewußt die strenge Herbheit des archaischen Stils nachgeahmt wird. Einen besonderen Aufschwung nimmt die Flachbildnerei; da man nicht nur in ausgedehntem Maße Grabmäler mit Flachbildwerken schmückte, sondern auch die Sitte aufkam, solche als Weihegeschenke zu stiften, wozu früher fast ausschließlich Standbilder verwendet wurden. Es zeigte sich eben hierin der Zug der Zeit, welcher an dem einfacheren Standbilde kein Genügen mehr fand, sondern das figurenreichere, eine Handlung wiedergebende Flachbildwerk vorzog.



Fig. 114. **Dornauszieher.**
Rom, Kapitol.

Das Zeitalter nach dem peloponnesischen Kriege. Der Bruderkrieg zwischen Sparta und Athen hatte nicht nur letzteres von seiner politischen Höhe gestürzt, sondern auch alle Verhältnisse tief erschüttert. Die Geister hatten auch die friedliche Ruhe, das innere Gleichgewicht verloren. Die geläuterten religiösen Anschauungen des 5. Jahrhunderts machten jetzt einerseits dem Aberglauben, andrerseits dem Unglauben Platz. Während die Philosophen sich mehr und mehr vom Götterglauben abwandten, kam bei der Masse des Volkes jetzt die eigentliche „Vielgötterei“ auf. Die Gottheiten wurden immer mehr vermenschlicht, ihnen in den „Halbgöttern“ Uebermenschen zur Seite gestellt. Es ist die Zeit, in welcher dichterische Einbildungskraft die ganze Natur mit „dämonischen“ (halbgöttlichen) Wesen erfüllt.

Erweiterung des Stoffkreises. Selbständigkeit der einzelnen Kunstzweige. Für die bildende Kunst lag in diesem Wandel insofern ein Vorteil, als einerseits der Kreis ihrer Vorwürfe sich erweiterte und andrerseits die Verweltlichung der gesamten Geistesrichtung die einzelnen Kunstzweige selbständig und von einander unabhängig machte. Standen früher Bildhauerei und Malerei in engster Verbindung mit der Baukunst und alle in erster Linie im Dienste der Religion, so änderte sich dies jetzt völlig.

Wohl sind noch immer Tempel ein Hauptgegenstand der hohen Baukunst — erst in der Zeit nach Alexander treten die Palastbauten in den Vordergrund —, aber Malerei und

Bildhauerei finden Beschäftigung auch in weltlichen Kreisen und richten sich nach deren Geschmack und Anforderungen.

So entwickelt sich die Wandmalerei zur Tafelmalerei, und die Bildhauerkunst schafft nicht mehr allein für die heiligen Stätten Götterbildnisse, Weihgeschenke und Schmuckstücke, sondern schreitet auch zum „Porträt", dem getreuen Menschenbildnisse, fort. Ihre Werke haben jetzt einen Selbstzweck und sind nicht mehr von einem Bauwerk abhängig. Dies bestimmt auch ihre ganze Eigenart.

Weltliche Auffassung. Wir finden nunmehr eine große Mannigfaltigkeit in den dargestellten Gegenständen. An Stelle der wenigen Hauptgottheiten tritt die Menge der Nebengötter, Halbgötter und Dämonen, und dies eröffnet ein weites Feld für die Erfindungs- und Gestaltungsgabe. Die „göttliche Hoheit", welche das Tempelbild erheischte, ist nicht mehr Erfordernis; dies gestattet dem Künstler eine größere Freiheit in der Darstellung, man kann auch Götter wie Menschen handelnd bilden. — In dieser Hinsicht kehrt die Kunst wieder gewissermaßen auf den Standpunkt der altertümlichen zurück, welche Götter und Menschen nicht unterschied. Damals war aber das Unvermögen der Hauptgrund, während jetzt bewußt die Götter auf den menschlichen Standpunkt herabgezogen werden.



Fig. 115. Idolino. Bronzeständbild.
Florenz, Archäologisches Museum.

Das Weib. Vor allem aber tritt das „Weib" in den Vordergrund, wird vollendete Darstellung des nackten weiblichen Körpers ein Hauptziel der Bestrebungen, wie jene des männlichen Körpers ein solches der früheren Zeit war, welche ihre weiblichen Figuren bekleidet, höchstens halb entblößt gab.

Ebenbildniskunst. Ich habe schon vorhin angedeutet, daß der Hauptfortschritt der Bildnerei in der „Porträt"-Kunst, in der getreuen Wiedergabe des Menschenbildnisses, zu sehen ist. Dies bedeutet in Wahrheit, daß man zur vollendeten Darstellung des inneren geistigen Wesens, des Seelenausdruckes gelangte.

Auch in der früheren Zeit hatte man solche Ebenbildnisse geschaffen, aber sie gaben nur eine „Aehnlichkeit", nicht die treue Wahrheit; die älteren begnügten sich mit der äußeren Aehnlichkeit der Gesichtszüge, die späteren verleihen ihren Köpfen einen geistigen Ausdruck, der aber auch nur „ähnlich" ist. Die Bildnisse „idealisieren", sie geben den Menschen nach den Vorstellungen des Künstlers veredelt wieder, nicht in seiner wahren Eigenart. Daß dem so war, bezeugen die Urteile der Alten selbst.

Die Meister des Zeitalters. — Skopas. Der neuen Richtung gehören schon Kephisodot (der Aeltere), Silanion und Demetrios an — die beiden letzteren werden insbesondere als „Porträt"-Bildner genannt —, ihre Hauptmeister sind Skopas und Praxiteles (angeblich ein Sohn des Kephisodot).

Skopas, der auch den Tempel zu Tegea erbaute, steht zu Praxiteles in einem ähnlichen Verhältnis wie Myron zu Phidias. Die Jüngeren sind die Berühmteren, aber das



Kopf des Hermes, von Praxiteles.
Olympia.

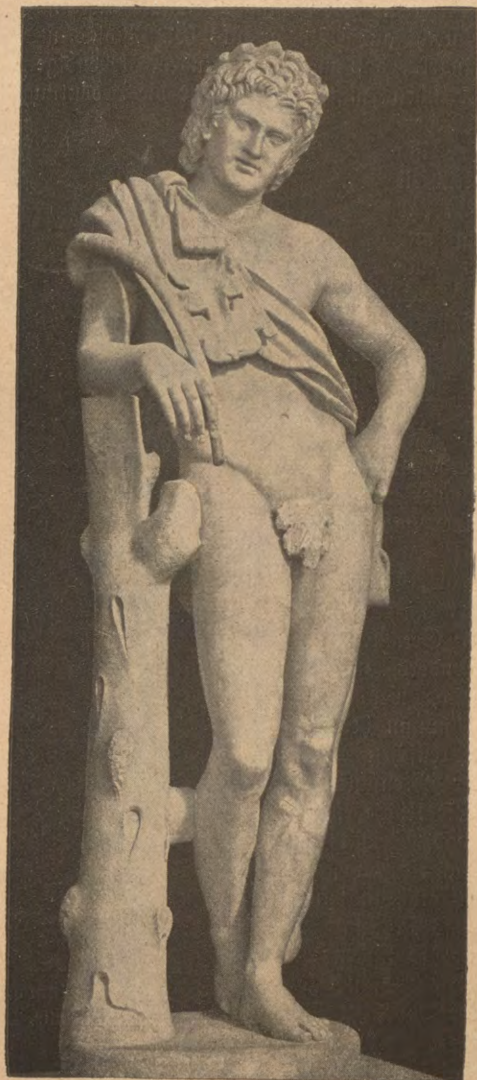


Fig. 117. Ruhender Satyr des Praxiteles.
Marmornachbildung. Rom, Kapitol.

Naturen, als vielmehr jener der Zeiten aus, von denen ja die ersteren auch immer abhängig bleiben.

Diese Richtung blieb auch fernerhin maßgebend; zeit- und naturgemäß geht die Entwicklung dahin, daß das Sinnliche immer mehr in den Vordergrund tritt und zwar in doppelter Hinsicht: das Erhabene, Veredelte wird durch das Streben nach Naturtreue verdrängt, und die Absicht, auf die Sinne zu wirken, tritt zu Tage.

Die Nachfolger des Skopas und Praxiteles. Daß die beiden großen Meister Schüler und Nachahmer hatten, ist wohl selbstverständlich; es zeugt aber von der Stärke und Blüte des griechischen Kunstgeistes, daß neben und nach ihm Künstler wirkten, die ihre selbständige Eigenart bewahren und geltend machen konnten.

Wir besitzen aus dem 4. Jahrhundert eine Reihe von Werken, welche im Allgemeinen zwar der künstlerischen Richtung entsprechen, welche in Skopas und Praxiteles ihren vollen Ausdruck fand, die aber in ihrer Eigenart unbeeinflußt von jenen erscheinen. In manchen Einzelheiten zeigen diese Werke auch eine höhere Vollendung, einen wirklichen Fortschritt der Kunstfertigkeit, wenn auch nicht immer in der Auffassung.

Man kann wohl sagen, daß jedes dieser berühmten Stücke irgend einen besonderen Vorzug aufweist; in ihrer Gesamtheit betrachtet, lassen sie hauptsächlich folgende Punkte erkennen: das Streben nach immer größerer Naturtreue paart sich mit jenem, den Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften recht deutlich wiederzugeben, daher Vermehrung und stärkere Betonung der Einzelzüge; man begnügt sich nicht mehr mit den einfacheren Mitteln, da die Wirkung gesteigert werden soll; am meisten kommt dies der Bildniskunst zu statten, welche ganz Vorzügliches leistet.

Lysippos und die peloponnesische Kunstrichtung. Die athenische oder attische Kunst, deren Entwicklung im Vorstehenden kurz gekennzeichnet wurde, hatte seit Praxiteles die Vorherrschaft gewonnen, indessen erstand auch auf dem Peloponnes zu Ende des 4. Jahrhunderts noch ein Meister, der eine besondere Stellung einnimmt und zu bedeutendem Einfluß gelangte.

Es ist dies Lysippos, der Liebling Alexander des Großen, welcher nur von diesem Künstler nachgebildet sein wollte. Lysippos arbeitete ausschließlich in Erz, wie sein Vorbild Polyklet, dem er auch darin gleicht, daß die Darstellung des männlichen Körpers ihn vor allem beschäftigt. Die Durchbildung der Form, also das „Aeußerliche“, ist ihm die Hauptsache, auf welcher er allen Fleiß verwendet, auf den geistigen Ausdruck legt er weniger Gewicht. Seine männlichen Gestalten zeichnen sich durch hohe Schönheit der



Apollon Sauroktonos des Praxiteles.

Marmornachbildung. Rom, Vatikan.

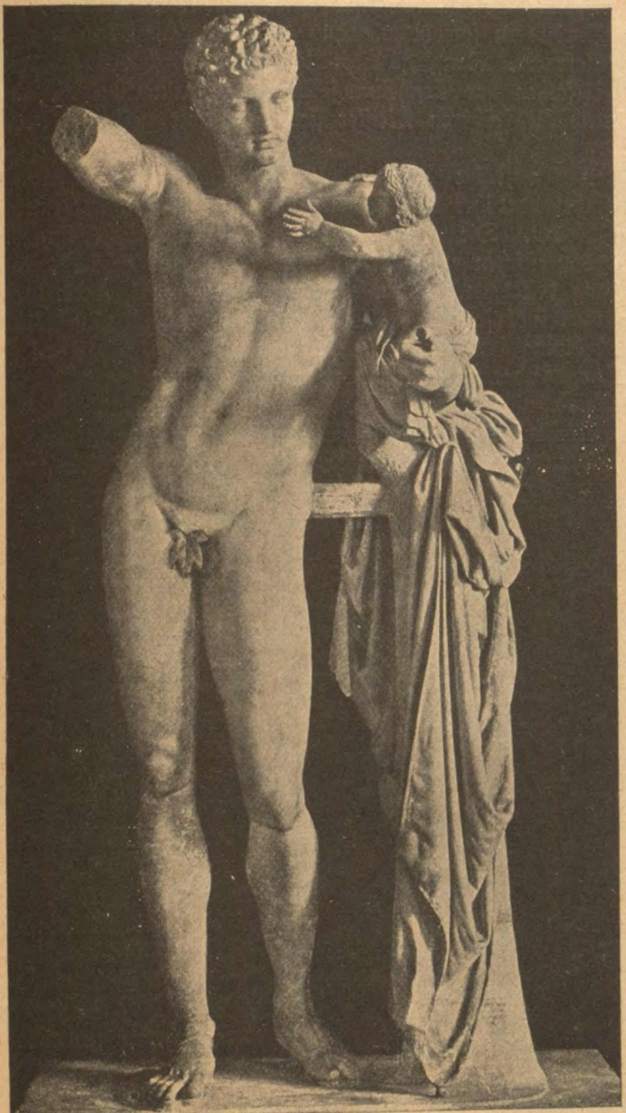


Fig. 118. Hermes des Praxiteles.
Olympia.

Verhältnisse aus und hierin wich auch er von der Natur ab, die er sonst — vor allem in seinen Personenbildnissen — mit scharfer Beobachtung getreulich wiederzugeben suchte. Dieser „naturalistische“ Zug tritt auch in seinen „idealen“ Gestalten — Herakles, Poseidon — zu Tage, und man versteht auch, daß er als Tierbildner besonders gerühmt wurde. Seine Stellung zu Alexander gab wohl auch Anlaß, daß er die Darstellung von Vorgängen des gewöhnlichen Lebens und geschichtlicher Ereignisse in die Kunst einführte.

Das Streben nach Naturwahrheit. Lysippos erscheint bereits als Vertreter der „Naturwahrheit“, welche für die Kunst der nächsten Zeit immer mehr maßgebend wird, die im übrigen sich in den von den großen Meistern eröffneten Bahnen bewegt und im Grunde nichts wesentlich Neues bringt. Es treten auch keine einzelnen Künstler mehr besonders hervor; die voll ausgebildete Arbeitsfertigkeit und Geschicklichkeit ist Gemeingut der zahlreichen Werkstätten geworden, die auf sorgfältige und saubere Ausführung achten. — Der reiche Formenschatz der athenischen (attischen) Kunstschulen, im geringeren Maße auch jener der peloponnesischen Richtung, wird ausgenützt, indem man die einzelnen Formgedanken und -Züge (Motive) der älteren Meister mit mehr oder minder Geschick und Verständnis mannigfach umgestaltet und verändert; die Anordnung und Zusammenstellung (Komposition) wird reichhaltiger, und darin bethätigt sich eine lebhafte Erfindungsgabe. Die dichterischen Fabelwesen werden besonders beliebte Gegenstände der Darstellung, die auch immer mehr das gewöhnliche Leben in ihren Kreis zieht. Die auf Naturwirklichkeit abzielende Richtung bringt es mit sich, daß auch die Göttergestalten immer „irdischer“ werden. Am deutlichsten erkennt man dies an den Aphrodite-Standbildern; erhob die ältere Kunst die Gestalt des Weibes in das Göttlich-Erhabene, so wird jetzt die Göttin zum gewöhnlichen Weibe, bei welchem das rein Sinnliche immer stärker hervorgekehrt wird.

„Akademische“ Kunstweise. Man kann auf die Kunst dieses Zeitalters das gebräuchliche Wort „akademisch“ anwenden, was so viel bedeutet, daß die bewußte Ueberlegung,

das Verstandesmäßige, anstatt der ursprünglichen inneren und unbewußten Empfindung, die Künstler leitet, sie „lernen“ aus Vorbildern sowohl wie aus der Natur und tragen verschiedene Züge solcher Vorbilder zusammen. Man „studiert die Anatomie“ des Körpers an Leichen, weil der Verstand die Ursachen der Erscheinungsformen ergründen will, um diese wiedergeben zu können, während die früheren Meister sie einfach mit geistigem Auge erschauten und erkannten.

Ausbreitung der griechischen Kunst im Osten. Mit Alexander war die Kunst wieder nach Osten gewandert und findet dort ihre hauptsächlichsten Pflegestätten, namentlich in Vorderasien und auf ägyptischem Boden. Die Herrscher der verschiedenen hellenischen Reiche, welche auf den Trümmern des persischen entstanden, lieben Glanz und Pracht, und die Kunst muß zu ihrer Verherrlichung beitragen. Dem höfischen Beispiele folgen auch die reichen Volksschichten und so gewinnen insbesondere die Bildnerei und Malerei ein großes Absatzgebiet, was natürlich die Ausdehnung der Kunstthätigkeit ungemein fördert. — Wie schon in früheren Abschnitten erwähnt wurde, verdrängt im ganzen Osten die griechische Kunst die bodenständige fast völlig und nimmt nur bisweilen von letzterer einige Eigentümlichkeiten auf. Sie wird daher zutreffend nicht mehr als bloß „griechische“, sondern als „hellenistische“ Kunst bezeichnet, denn es sind nicht mehr allein „geborene Griechen“, sondern auch „griechisch Gebildete“, von griechischem Kultur- und Kunstgeist erfüllte Fremde, welche sie ausüben.

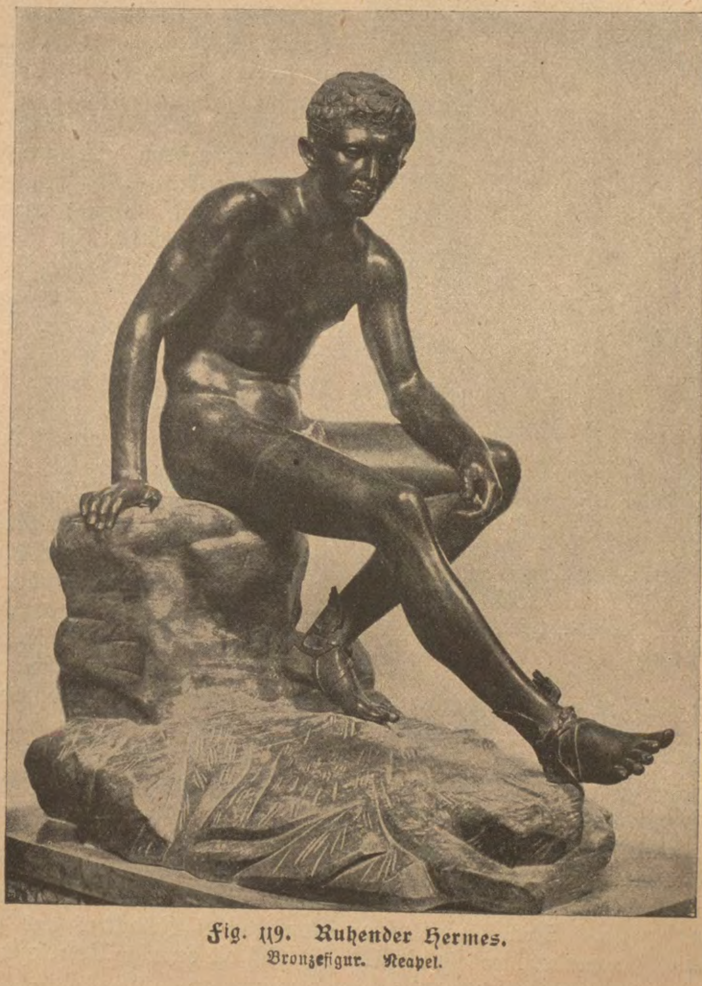


Fig. 119. Ruhender Hermes.
Bronzefigur. Neapel.

Hellenistische Kunst. — Schule von Rhodos. Es sind insbesondere drei Stätten, an denen die Kunst blüht: Alexandrien, Rhodos und Pergamon. Während aber Alexandrien nur durch umfangreiche Thätigkeit hervorragt, im übrigen aber keine besondere Eigenart aufweist, entstehen in Rhodos und Pergamon Kunstschulen von selbständiger Bedeutung. Die Insel Rhodos hatte sich ihre Unabhängigkeit zu bewahren vermocht und bestand als Freistaat selbst noch in der römischen Kaiserzeit. Im 3. Jahrhundert v. Chr. schwang sich Rhodos zur ersten See- und Handelsmacht im östlichen Mittelmeer auf und gelangte zu gewaltigem Reichtum. Es ist daher begreiflich,

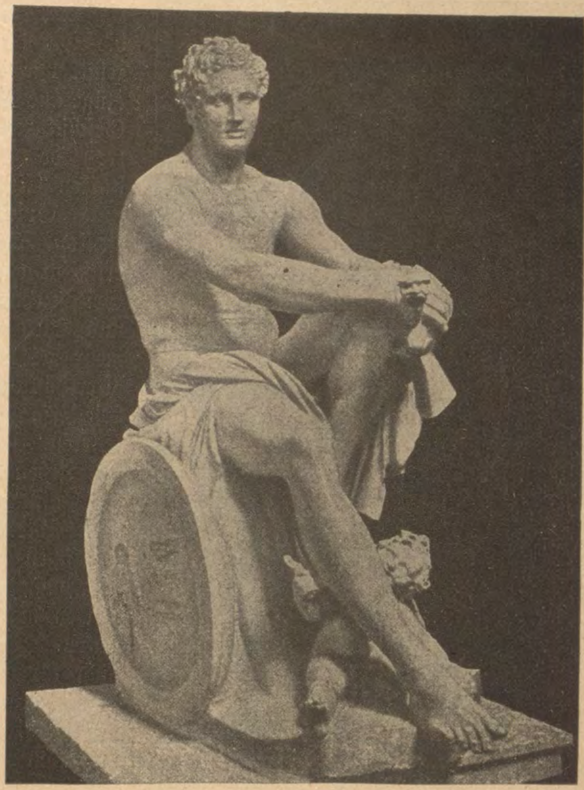


Fig. 120. Ruhender Ares.
Sog. Ares Ludovisi. Rom, Museo Boncompagni.

daß hier ein günstiger Boden für die Kunst war und sich eine eigene Bildhauerschule entwickeln konnte, welche im Allgemeinen der von Lysippos eingeschlagenen Richtung folgte.

Als „Weltwunder" berühmt war das Riesenstandbild (34 m hoch) des Sonnengottes aus Erz, der „Koloß von Rhodos", welches nach kaum 60jährigem Bestand durch ein Erdbeben umgestürzt wurde. Unserer Zeit ist nur ein Hauptwerk der rhodosischen Schule erhalten geblieben, die Gruppe des Laokoon. Die Darstellung körperlicher Qual ist wohl nirgends vollendeter als in diesem Gebilde.

Schule von Pergamon. Viel reichhaltiger sind die Zeugnisse für das Wirken der Kunstschule von Pergamon in Kleinasien, der Hauptstadt eines im 3. Jahrhundert gegründeten Reiches, dessen Könige, Attalos I. und Eumenes, das Entstehen einiger bedeutsamer Bauwerke und Bildhauerwerke veranlaßten.

Attalos hatte die in (277 v. Chr.) Kleinasien eingedrungenen Gallierstämme besiegt und unterworfen, und ließ zum Andenken dieses Sieges sowohl in Pergamon wie auf der Akropolis zu Athen Gruppen von Erzbildwerken aufstellen, von welchen uns Nachbildungen einiger Figuren in Marmor erhalten blieben. Sie zeigen, welche hohe Vollendung in der naturwahren Wiedergabe des Körpers und in Auffassung der persönlichen Eigenart die pergamenische Schule erreicht hatte.

Die Bildwerke vom Fries des von Eumenes errichteten Altarbaues gehören ebenfalls zu dem Besten, was die hellenistische Kunst geschaffen hatte. Der Fries enthielt die Darstellung des Kampfes der Götter mit den Riesen (Giganten) in Flachbildnerei; die Vorgänge sind ungemein lebendig und bewegt geschildert, die überreiche Fülle von Gestalten gab den Künstlern Gelegenheit, eine erstaunliche Erfindungsgabe und Vielseitigkeit in der Kennzeichnung der Einzelnen, in den Stellungen und Bewegungen zu entfalten.

Das Hauptgewicht ist aber immer auf diese äußerliche Formgebung gelegt, und man sieht, wie auf „Wirkung" abgezielt wird, wozu auch das starke Herausarbeiten der Figuren aus dem Hintergrunde dienen sollte. Auch ragen bisweilen einzelne Glieder aus der Wandfläche heraus, was die ältere Flachbildnerei vermieden hatte.

Andere Schulen. Daß auch außerhalb der genannten Kunststätten Bedeutsames geschaffen wurde, ist zweifellos, wenn sich auch im einzelnen nichts Bestimmtes darüber nachweisen läßt, inwieweit der Einfluß der genannten Schulen reichte oder Selbständigkeit anzunehmen ist. Der „Farnesische Stier" wird beispielsweise von einigen der rhodosischen Schule, von anderen der pergamenischen zugeschrieben. Unter den Werken, welche von

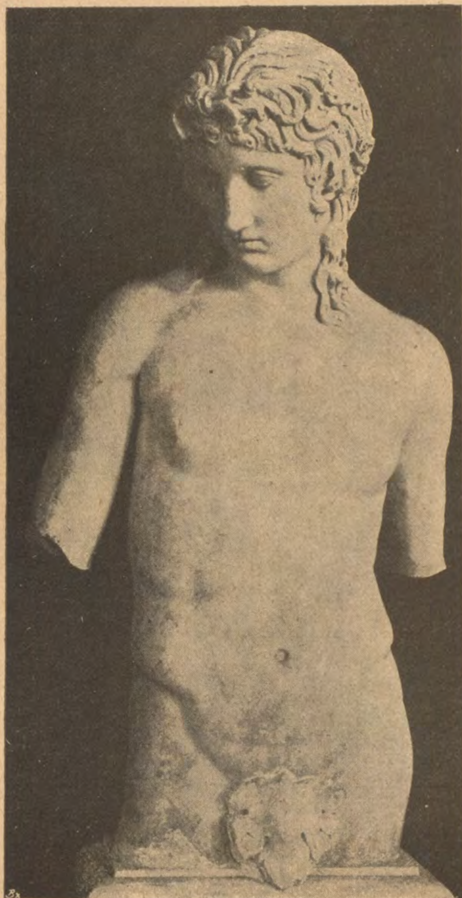


Fig. 121. Eros von Centocelle.
Rom, Vatikan.

unbestimmbarer „Schule" sind, befinden sich mehrere, welche viel genannt werden, so auch die Aphrodite von Milo, welche übrigens deutlich zeigt, wie die hellenistische Kunst die einzelnen Züge aus Vorbildern entlehnte und mit großem Geschick zusammenstellte, so daß das Werk trotz des Mangels innerlicher Einheit einen starken Eindruck macht.

Griechische Kunst im Westen. Unteritalien. Sicilien. Einigermaßen auffallend erscheint es, daß seit dem 5. Jahrhundert das Griechentum des Westens — in Unteritalien und Sicilien — kein selbständiges Kunstleben mehr zeigt, wie ein solches in der Zeit des altertümlichen (archaischen) Stiles bestand. Die Ursachen dürften nicht blos in den politischen Wirren — Kämpfe mit den Karthagern und mit Athen — sondern auch in einer gewissen Erschlaffung des geistigen Lebens zu suchen sein. Reich und prunkliebend waren diese westlichen Griechenstädte zwar immer noch, aber man zog es vor, den Bedarf an Kunstwerken und Künstlern aus dem Mutterlande zu decken. Immerhin halte ich die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, daß es auch dort eine eigene Kunstthätigkeit gab, von deren Werken wir nur keine nähere Kenntniß besitzen, weil die Römer sie verschleppt hatten.

Sicher ist jedoch, daß insbesonders Sicilien die Ausbreitung griechischer Kunst nach dem Westen vermittelte, zunächst im Herrschaftsgebiete Karthagos, wo der griechische Einfluß den „phönikischen Stil" fast völlig in den Hintergrund drängte, und sodann im römischen Italien.

Verpflanzung der griechischen Kunst nach Rom. Im Jahre 212 v. Chr. war Syracus, die führende Stadt des Westgriechentums, von den Römern erobert worden, welche dessen Kunstschätze heimführten. In den nächsten Jahren erlitten Capua und Tarent das gleiche Schicksal, und von da an wurde es zur Regel, daß die römischen Feldherren die Kunstwerke der eroberten Städte in Massen nach Rom sandten. Das war für die Betroffenen allerdings bedauerlich, die griechische Kunst gewann aber damit ein weiteres Herrschaftsgebiet. In erster Linie galt dies für die Bildnerei und Malerei, deren Werke ja eben nach Rom kamen, während jene der Baukunst nicht verschleppt werden konnten. Auf dem Gebiete der letzteren findet demnach mehr eine Vermischung der altitalischen Bauweise mit der griechischen statt, wobei die erstere ihre Eigenart auch zur Geltung bringt. Die römische Baukunst zeigt wesentliche Verschiedenheiten, eine Fort- und Umbildung, was bei der Bildnerei und Malerei nicht der Fall ist, diese erscheinen völlig im Banne der griechischen Richtung.

Es dürfte damit gerechtfertigt sein, daß ich die römische Bildnerei gleich im Anschlusse an die griechische behandle.

Die Bildnerei in Rom. Die Verpflanzung der griechischen Kunst nach dem Osten hatte, wie vorhin gezeigt wurde, das Aufkommen neuer Schulen zur Folge, die „hellenistische"

Kunstrichtung besitzt eine Eigenart. In Rom entwickelt sich die Sache anders. Hier beschränkt sich die Kunstthätigkeit zunächst auf das bloße Nachbilden (Kopiren), der griechischen Werke. Der Umstand, daß man in Rom alle bedeutsamen Schöpfungen der griechischen Kunst aufgehäuft hatte, macht dies verständlich. Besseres zu schaffen, schien unmöglich, und es konnte daher eine selbständige Regung nicht aufkommen.

Seit der Eroberung Griechenlands (146 v. Chr.) hatte man übergenug „Originalwerke", nicht nur um die Stadt, ihre Plätze und öffentlichen Gebäude zu schmücken, sondern auch für die Heimstätten der römischen Beamten und Feldherren, welche auch „für eigene Rechnung" plünderten. Den Anderen, welche nicht in der Lage waren, sich auf diese Weise Kunstschätze zu verschaffen, genügten aber die Nachbildungen.

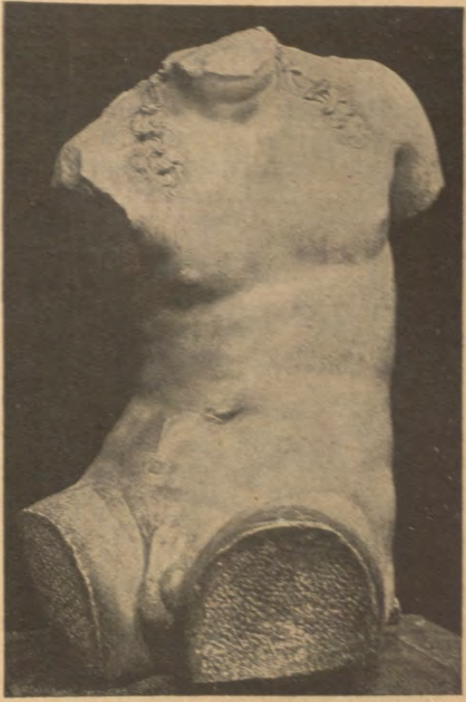


Fig. 122. Dionysos-Torso.
Neapel, Museo Nazionale.

Nachbildung griechischer Werke. In der letzten Hälfte des 2. und bis zu Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. sind daher in Rom griechische Künstler aus Athen und Kleinasien thätig, welche die alten Meisterwerke nachbilden. Aus Eigenem leisten sie nichts anderes, als daß sie verschiedene Züge oder Einzelwerke zu Gruppen zusammenstellen. So entstehen unter anderen auch Bildnisstandbilder, bei denen der Körper nach einem berühmten Vorbilde geformt ist, dem nur der Kopf mit den Zügen des Darzustellenden aufgesetzt wurde. Die Behandlung ist natürlich ungleich, je nach der Fertigkeit der einzelnen Künstler, manche Nachbildungen sind ungemein sorgfältig gearbeitet, andere wieder unbeholfen, auch wurde vielfach willkürlich das Vorbild abgeändert.



Fig. 123. Kopf des Apollon vom Belvedere.
Rom, Vatikan.

Erscheint diese Thätigkeit an und für sich geringwertig, so müssen wir doch dankbar für dieselbe sein, denn ihr verdanken wir überhaupt das Meiste, was wir von der griechischen Kunst wissen, da die ursprünglichen Werke mit verschwindenden Ausnahmen verloren sind und nur die Nachbildungen auf uns kamen.

Vorwiegend wurde Marmor zu den Nachbildungen verwendet — auch für Bildwerke, die ursprünglich aus Erz geformt waren — verhältnismäßig seltener die Bronze, obwohl die einheimisch-italische Kunst im Erzguß eine ziemlich hohe Stufe erreicht hatte. Auch dies zeugt dafür, daß kein Zusammenhang zwischen jener und der eingeführten Kunstweise

bestand. Die zugewanderten Griechen mochten wohl auch etwas verächtlich auf die einheimische Richtung herabgesehen und es verschmäht haben, an diese anzuknüpfen.

Weltliche Richtung der Kunst im römischen Gebiete. In Griechenland hatte die ältere Bildnerei in erster Linie für religiöse Zwecke geschaffen, in Rom herrschte zur Zeit, als die griechische Kunst eindrang, der „weltliche Sinn“ und die Kunstwerke sollten zum Schmucke des öffentlichen und privaten Lebens dienen. Diesem Geiste entsprachen daher die „verweltlichten“ Darstellungen der hellenistischen Zeit mehr als jene der älteren Schulen.



Fig. 124. Apollon mit der Kithara.
München, Glyptothek.
(Nach Photographie von Bruckmann.)

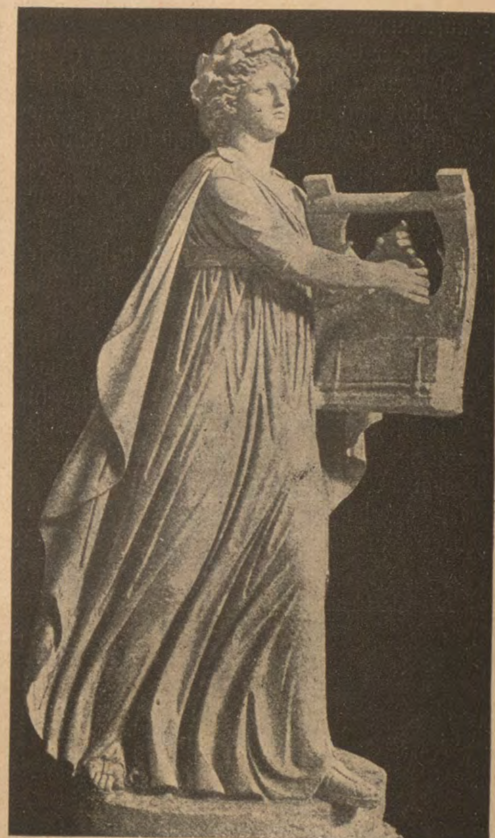


Fig. 125. Schreitender Apollon mit der Kithara.
Rom, Vatikan.

Die römischen Nachbildner ziehen daher auch das Gefällige, die Sinne Reizende, vor, so verlieren auch die Göttergestalten immer mehr die Züge des Erhabenen, man sieht in der Aphrodite nur mehr das schöne sinnliche Weib.

Ausbildung der Arbeitsfertigkeit. Das einzige Gute, was dieser fast anderthalb Jahrhunderte währenden Kunstthätigkeit nachzurühmen ist, liegt in der Ausbildung der Arbeitsfertigkeit. Die römischen Künstler haben sich eine Sicherheit in der Behandlung und Verwertung der Formen angeeignet, welche sie schließlich auch zu mehr selbständigen Leistungen befähigte.

Die selbständige Richtung in der römischen Bildnerei. In der Kaiserzeit — vom Beginn des 1. Jahrhunderts n. Chr. — gewinnt die römische Bildnerei wenigstens auf

einem Felde, der Bildniskunst, eine gewisse Eigenart und größere Unabhängigkeit von den griechischen Mustern. Die Kaiser, ihre Familien und ihr Hof, ließen zahllose Bildnisstatuen anfertigen und dies gab den Künstlern nicht nur Beschäftigung, sondern auch Anregung zur Vervollkommnung.

Diese lag selbstverständlich in der Richtung der Naturtreue, wobei freilich auch öfter etwas „geschmeichelt“ und verherrlicht werden mußte. Diese Aufgabe, die Züge des Darzustellenden im wesentlichen naturwahr wiederzugeben und ihnen doch wieder einen Ausdruck des Heldenhaften und Erhabenen zu verleihen, wußten spätrömische Künstler trefflich zu lösen.



Fig. 126.
Fliegende Nike aus Delos.

Römische Bildniskunst. Die Standbilder und Büsten der Kaiserzeit sind denn auch das Beste dessen, was als eigene Leistung des römischen Kunstgeistes betrachtet werden kann. Man bildete die Gestalten sowohl stehend, wie zu Pferde ab, in gewöhnlicher Kleidung (statua togata, mit der Toga bekleidet) oder in Rüstung (statua thoracata). Die Behandlung des faltenreichen Gewandes, wie jene der Rüstung, erheischte besondere Sorgfalt und dabei kam den Römern ihre scharfe Beobachtungsgabe zu statten, wie andererseits selbst bei der Bildung der Pferde ihr Sinn für das Große und Mächtige sich kundgiebt. Wirkungsvoll sind daher diese Bildnisse immer, wenn ihnen auch eine gewisse Trockenheit anhaftet und das Schwungvolle fehlt. Dafür entschädigt eben die volle Lebenswahrheit, der vollendete Ausdruck der ganzen inneren Eigenart der Persönlichkeit.



Fig. 127.
Frauenstandbild von Antenor.

Verfall der Kunst. Mit der allmählichen Auflösung des römischen Reiches verfiel auch die gesamte Kunst immer mehr, und am stärksten war der Niedergang der Bildnerei. Zur Zeit Kaiser Trajans (117 n. Chr.) entstanden noch Werke — z. B. der Flachbildschmuck an der Trajanssäule — welche wenigstens durch lebendige Darstellung der Vorgänge und anschauliche Kennzeichnung der Gestalten sich auszeichnen, wenn auch eine höhere Auffassung mangelt. Doch schon in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts werden die Formen steif und leblos, im 3. Jahrhundert geht auch das Formgefühl immer mehr verloren und die Arbeiten werden völlig roh ausgeführt.

Daß damals das Christentum der Bildnerei abhold war, ist begreiflich, es mußte Alles vermeiden, was an den heidnischen Götzendienst erinnerte. Das trug natürlich auch noch dazu bei, daß selbst die bloße Arbeitsfertigkeit dahin schwand.

Verlust der ursprünglichen Werke. Es wird dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein, daß gerade für die Hauptzeiträume der Geschichte der griechischen Bildnerei

die zweifellos sicheren Belege — nämlich die eigenen Werke der bahnbrechenden und führenden Meister — fehlen; solche sind nur in sehr spärlichem Maße vorhanden und wir sind zumeist auf spätere Nachbildungen angewiesen. Für die Zuteilung der letzteren sind die Berichte der alten Schriftsteller maßgebend und im Uebrigen müssen Rückschlüsse aushelfen. Streng genommen bleibt also unsere Kenntnis immer nur eine mittelbare und unsichere.

* * *

Besprechung der Abbildungen. Bevor ich die Abbildungen zu diesem Abschnitt bespreche, möchte ich einiges über den leichtesten Weg sagen, welcher zum Verständnis der



Fig. 128. Schreitende Artemis.
Marmornachbildung.
Neapel, Museo Nazionale.



Fig. 129. Athena Parthenos des Phidias.
Verkleinerte Marmornachbildung.
Athen, National-Museum.

Kunstwerke führt. Das bloße Betrachten von Abbildungen nützt nicht viel, danach kann man sich nur allgemeine Begriffe bilden. Man muß das Auge und das Empfinden möglichst an guten Nachbildungen zu schulen suchen.

In den größeren Städten giebt es ja meist eine Sammlung antiker Kunstwerke oder deren Abgüsse. Unter diesen ist jedoch häufig nur weniges von wirklichem Wert, man suche sich deshalb ein paar gute Stücke aus jeder Zeit heraus und vertraue dabei seinem



Athena Lemnia des Phidias.

Dresden, Albertinum. (Nach Photographie von Bruckmann.)

Empfinden auch ein wenig. In bedeutenderen Sammlungen, wie in München, Berlin, Wien, Dresden, ist dies natürlich leichter, da in diesen genug vom Besten vorhanden ist.

Für das Verständnis schöner Formen und Verhältnisse genügt schließlich auch ein guter Gipsabguß, doch ist auch dieser nur ein unvollkommenes Hilfsmittel, da im Gips alle Formen plumper erscheinen und häufig die vielen Gußnähte und das grelle Weiß störend wirken. Zur Ergänzung nehme man deshalb gute Photographien der Urbilder, welche oft überraschend schön den Reiz des Materials, welcher an der Gesamtwirkung einen großen Anteil hat, wiedergeben. — Auf die vielen früher vorgenommenen Ergänzungen von meist recht fragwürdigem Werte machen jetzt die Verzeichnisse aufmerksam. Kleinere Ergänzungen, zumal aus anderem Stoff (z. B. bei Marmor aus Gips) schaden nicht, sondern erleichtern dem ungeübten Auge das Verständnis.

Anordnung der Abbildungen. Um dem Leser ein möglichst klares Bild der Entwicklung der griechischen Kunst zu geben, habe ich die Haupttypen zusammenhängend behandelt, weil mir dadurch ein Vergleichen leichter zu sein scheint. Eine strenge Trennung in Schulen habe ich vermieden, da es mir nur darauf ankommt, die Entwicklung der Gesamtheit zu veranschaulichen. Zum Vergleich oder zur Ergänzung sind des öfteren andere Beispiele herangezogen, und zwar meist solche, welche als Einzelart auftreten. In sich abgeschlossene Entwicklungsstufen sind jedoch für sich allein behandelt.



Fig. 130. Nike die Sandalen zubindend.
Flachbild von der Brüstung des Niketempels zu Athen.

Beispiele der ältesten Kunst. Auf der Tafel S. 72 und in Fig. 74—84 sind einige Proben der ältesten griechischen Kunst abgebildet, deren Eigenart und Bedeutung auf Seite 80 und folgende gekennzeichnet wurde. In 9 u. 10 der Tafel findet man zwei der sogen. Gesichtsvasen aus Troja und zwar aus der vierten Stadt. Durch Aufsetzen von Thonklümpchen und Wulste wurde die Kennzeichnung der menschlichen — weiblichen — Gestalt versucht. Der Hinweis auf das Weibliche geschah in größeren Vasen auch dadurch, daß ihnen Gefäße, deren sich die Frauen zu den häuslichen Verrichtungen bedienten, beigegeben wurden; 10 ist also die Andeutung einer Frau, die Wassergefäße auf dem Kopf und in den Händen trägt. Eine Darstellung des Weibes in einfachster Form ist auch das Bleifigürchen (11 der Tafel), das als Idol — Götzenbild — betrachtet wird.

Aus dem reichen Schatze der mykenischen Funde stammen die vorgeschritteneren Kunsterzeugnisse, wie die Grabstele (8 der Tafel auf S. 72), die einen Mann in einem mit einem Pferde bespannten Wagen darstellt; ein zweiter Mann scheint das Pferd zu leiten. Eine Durcharbeitung der Formen fehlt noch gänzlich, die Gestalten sind einfach durch Umrisse und wenige eingeritzte Linien gebildet. Das Spiralmuster der Grabstele findet sich häufig an Schmucksachen und Baugliedern als Zierwerk; eins der schönsten Beispiele ist eine Saaldecke aus einem Schatzhause in Orchomenos Fig. 74 u. 75. Weit höher als an der

Grabstele erscheint die Kunstentwicklung in den aus verschiedenen Gräbern und Schatzhäusern stammenden Metallarbeiten, wie in der goldenen Gesichtsmaske (Fig. 76) und den Diademen aus Goldblech (Fig. 77 u. 80) mit schönen erhabenen und vertieften Linienverzierungen. Noch besser in der Dolchklinge, mit der eingelegten Darstellung einer Löwenjagd (Fig. 81), und am vollendetsten in der getriebenen Darstellung einer weidenden Stierheerde, auf einem goldenen Becher aus Vafio (Fig. 82), deren Wiedergabe eine überraschend natürliche ist. An der Grenze der hohen Kunst steht die Bronzeplatte aus Olympia (Fig. 83) mit Darstellungen einer geflügelten Artemis, die zwei Löwen an den Hinterfüßen hält, darüber ein Schütze, der einen Kentaur verfolgt, und Greifen und Adler. Noch näher steht der hohen Kunst das Flachbild des Löwenthores zu Mykenai (Fig. 84), mit zwei Löwen, die mit den Vorderfüßen auf einem Sockel stehen,



Fig. 131. Standbild der Hera.
Rom, Vatikan.

auf dem sich eine Säule erhebt. Fig. 84 zeigt zugleich eine Eigenart der mykenischen Baukunst, die in dem Zusammenfügen großer Steinblöcke bestand. Das letzte Bild der Tafel S. 72 und Fig. 78 und 79 geben ein paar Beispiele der Vasenbemalung des mykenischen, des Dipylon- und des korinthischen Stils.

Beispiele der Baukunst. Die griechische Baukunst versuche ich an einigen noch jetzt in einigermaßen wohl erhaltenem Zustande befindlichen Bauwerken zu zeigen. Auf Wiedergabe von Rekonstruktionen habe ich verzichtet; die Einzelheiten, die die verschiedenen Stile kennzeichnen, die Säulen, Kapitäle usw. findet man in den Erläuterungen unter „Stilvergleichung“ und unter den einzelnen Schlagworten wie z. B. die Grundrisse der wichtigsten Tempelarten unter „Tempel“.



Fig. 132. Die sog. Hera Farnese.
Neapel, Museo Nazionale.

Der Poseidontempel zu Pästum. Als Beispiel des vollständig entwickelten dorischen Stils gebe ich in Fig. 85—87 den Poseidontempel zu Pästum in Unteritalien, ein Bauwerk aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. Der Tempel ist 64 m lang und 24 m breit. Die Säulenreihe an den Längsseiten besteht aus vierzehn, die der Vorder- und Rückseite aus sechs Säulen. In der Zella, deren Umfassungsmauer zerstört ist, stehen in zwei Reihen je sieben Säulen, auf deren Gebälk (nach Art der auf S. 91 geschilderten Hypäthraltempel) kleinere Säulen ruhen, die das Dach stützten.

Noch deutlicher läßt sich vielleicht der Aufbau des dorischen Tempels an den Resten des Tempels zu Agrigent (Fig. 88) erkennen.

Das Erechtheion. Ein schönes Beispiel des jonischen Stils ist das Erechtheion zu Athen, dessen Reste in Fig. 89 u. 90 abgebildet sind. Beim Vergleich mit den gegenüberstehenden dorischen Tempelresten läßt sich leicht der große Unterschied der beiden Stilarten erkennen. Das Erechtheion ist nicht sehr groß, das Hauptgebäude, der eigentliche Tempel — der Athena Polias und dem Poseidon Erechtheus geweiht — mißt etwa 20 m in der Länge und etwa 11 m in der Breite. Das Hauptgebäude ist fast ganz zerstört, besser erhalten blieb eine östliche Vorhalle mit sechs Säulen — Fig. 89 links — und eine westliche — rechts — die sogen. Jungfrauenhalle, deren Name daher rührt, daß an Stelle von Säulen sechs Jungfrauengestalten — Karyatiden — das Dach stützen.



Fig. 133. Marmorstandbild einer Wettläuferin.
Rom, Vatikan.



Fig. 134. Fliegende Nike des Paionios.
Olympia.

Denkmal des Lysikrates. Als Beispiel des korinthischen Stils gebe ich in Fig. 91 wieder ein noch jetzt erhaltenes Bauwerk, welches das Zierhafte des späteren Stiles vortrefflich zeigt. Das Denkmal des Lysikrates ist ein Erinnerungszeichen für einen im Wettkampfe errungenen Sieg. Auf einem vierseitigen Unterbau ruht ein von Halbsäulen mit korinthischen Kapitälen umschlossener Rundbau; der Fries zwischen den Kapitälen und dem Dache ist mit Flachbildern geschmückt. Auf der Mitte des Daches erhebt sich ein kandelaberartiger Sockel, auf dem der Siegespreis, ein silberner Dreifuß, aufgestellt wurde.

Die Bildnerei. Ich wende mich nun zu den Abbildungen, die die Entwicklung der Bildnerei veranschaulichen sollen, und beginne mit

den Werken, die dem ersten Zeitraume der griechischen Kunst angehören, also im 7.—6. Jahrhundert v. Chr. entstanden sind, mit den Metopen von Selinunt. An diese schließen sich Abbildungen, die die Entwicklung der Darstellung des männlichen Körpers veranschaulichen sollen, auf die dann Beispiele des bekleideten und nackten Weibes folgen.

Metopen von Selinunt. Ueber den Stil dieser Werke ist schon auf S. 101 gesprochen worden, deshalb beschränke ich mich auf die Erklärung des Sinnes. Die erste stellt die



Fig. 135. Verwundete Amazone.
Berlin, Museum.



Fig. 136. Verwundete Amazone.
Rom, Vatikan.

Tötung der Medusa durch Perseus dar. Die Gestalt rechts von Perseus ist Athene, das Pferd, welches die Medusa im Arme hält, der Pegasus, welcher ihrem Blute entspringt. Die zweite Darstellung zeigt uns Herkules, welcher die gefesselten Kerkopen (Kobolde, die den Wanderern auflauerten) davonträgt.

Apoll von Tenea. Der Apoll von Tenea soll hier nun die Reihe der Darstellungen des nackten männlichen Körpers eröffnen, welche ich als erste Art gewählt habe. Die Entwicklungsgeschichte auf S. 102 giebt auch hier das Nähere; ich muß deshalb immer auf diese verweisen, wenn ein richtiges Bild der jeweiligen Zeit gewonnen werden soll. Hier kann ich nur auf das einzelne Kunstwerk aufmerksam machen. Jünglingsgestalten dieser

Art sind in verschiedenen Teilen Griechenlands gefunden worden, die abgebildete ist eine der besten. Die Bezeichnung als „Apoll" ist unrichtig, es handelt sich hier um ein Weihegeschenk oder um eine Grabbeigabe. Im Allgemeinen erinnert die Figur an ägyptische Standbilder, doch ist das Bestreben, möglichst naturwahr zu sein, schon bemerkbar. Man vergleiche z. B. die Durchbildung des Unterkörpers und der Arme mit dem in der Haltung ähnlichen Renefer auf S. 30. Auch den Unterschied in der Haltung zeigt dieser Vergleich deutlich; diese ist beim „Apoll" bei aller Starrheit doch so kraftvoll, daß die Stütze, welche beim Renefer notwendig ist, fortfallen kann.

Mit Ueberspringung der attischen Bildwerke dieser Zeit, welche z. T. bei den Flachbildern und der Besprechung der Frauenbilder behandelt werden, wende ich mich gleich zu einer Reihe höher entwickelter Werke, welche, wie der Apoll, dem dorischen Kunstkreise angehören. Es sind dieses die Giebelfiguren vom Tempel zu Aegina.

Tempelschmuck von Aegina. Etwa hundert Jahre später als der besprochene Jüngling entstanden, zeigen sie deutlich den gewaltigen Fortschritt, welchen die Kunst in dieser Zeit gemacht hat. Ost- und Westgiebel des Tempels waren mit Darstellungen geschmückt, welche die Kämpfe der Griechen und Trojaner zum Vorwurf hatten. Beide Giebel dürften zur selben Zeit entstanden sein, doch zeigen die Figuren am östlichen eine größere Vollkommenheit, so daß man jetzt dafür einen etwas vorgeschrittenen Künstler annimmt.



Fig. 137. **Eirene mit dem Plutosknaben.**
München, Glyptothek. (Nach Photographie von Bruckmann.)

Den Mittelpunkt der Gruppen bildet die schützende Athene, welche in ihrer starren Ruhe der wirksamste Gegensatz zu den Kämpfenden ist und die Bewegtheit derselben noch lebhafter erscheinen läßt. Vor ihr liegt ein Gefallener, um dessen Leichnam gekämpft wird. Zwei Gestalten rechts und links der Athene sind bis auf kleine Bruchteile verloren. Aus den besser erhaltenen Resten ähnlicher Gestalten vom Ostgiebel ersieht man, daß diese versuchten, den Gefallenen auf ihre Seite zu ziehen. Auf diese „Zugreifer" folgten wieder rechts und links die sog. Vorkämpfer, auf diese Bogenschützen und knieende Speerwerfer. Den Beschluß bildeten Gefallene, welche sich bemühten, den tötlichen Pfeil aus der Wunde zu ziehen.

Die Dreiecksform des Giebels zwang zu dieser Anordnung. Wir werden später bei den Giebelfiguren des Parthenons und des Zeustempels zu Olympia eine ähnliche Aufgabe finden. Abb. Fig. 94 zeigt die Athene, den Gefallenen und den von links kommenden Vorkämpfer. Zum Vergleich gebe ich in Fig. 95 u. 96 einen Bogenschützen und Gefallenen vom Ostgiebel. Die Ausführung ist eine sehr sorgfältige und läßt darauf schließen, daß die Künstler hauptsächlich in Bronze gearbeitet hatten und die bei dieser notwendige



Fig. 138. Demeter von Knidos.
London, Britisch Museum.

feine Ueberarbeitung auf den Marmor übertrugen. Die Steifheit der Athene läßt sich dadurch erklären, daß die Darstellung dieser, als einer Göttin, an bestimmte Regeln gebunden war. Bei der Athene ist die sorgfältige Ausarbeitung des Gewandes zu beachten, dasselbe fällt in zierlichen Falten bis zu den Füßen. Allen Köpfen des Westgiebels ist der lächelnde Zug gemeinsam, welcher bei denen des Ostgiebels fast ganz verschwunden und einem der Handlung mehr entsprechenden Ausdruck gewichen ist.

Die Tyrannenmörder (Fig. 97 u. 98). Das Streben, die Körper in lebhafter Bewegung darzustellen, finden wir in einem attischen Werke, den Tyrannenmördern. (Harmodios und Aristogeiton töteten im Jahre 514 v. Chr. den Hipparch und gaben dadurch den Anstoß zur Vertreibung der Tyrannen durch die Athener). Die beiden Jünglinge muß man sich zu einer Gruppe ergänzt denken, und zwar so, daß der eine, Harmodios, der den tötlichen Streich führt, durch Aristogeiton mit dem vorgestreckten Arm gedeckt wird. Die ursprüngliche Bronzegruppe, die ungefähr 510 v. Chr. durch Antenor geschaffen wurde, fiel in die Hände der Perser. Deshalb erhielten Kritios und Nesiotes den Auftrag, dieselbe durch eine Nachbildung zu ersetzen. Die letztgenannten Künstler gehören dem 5. Jahrhundert v. Chr. an, deshalb sind einige feinere Durchbildungen des Körpers auf diesen Umstand zurückzuführen; die Haltung dürfte jedoch genau nachgebildet worden sein. Der Kopf des Aristogeiton ist zwar antik, doch aus späterer Zeit und gehört nicht zur Figur.

Zeustempel zu Olympia. Die Zeit nach den Perserkriegen hat uns in den Resten des Zeustempels zu Olympia einen Schatz hinterlassen, welcher es uns ermöglicht, an den ursprünglichen Werken selbst den Stand der Kunstübung dieser Zeit zu erkennen. Ich gebe hier (S. 98 u. 99) neben einer Gesamtansicht des Westgiebels noch ein Bruchstück „Jungfrau und Kentaur" und eine Metope.

Der Schmuck des Westgiebels schildert den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren, welche bei der Hochzeit des Peirithoos und der Deidameia die Lapithenfrauen zu rauben suchen. Wie beim Giebel des Aeginatempels nimmt die Mitte eine Gottheit ein, hier Apoll, welcher in gebietender, doch ruhiger Haltung dasteht.

Der Ostgiebel schildert den Ursprung der olympischen Spiele. Im Gegensatze zu der lebhaften Bewegung am Westgiebel ist die Darstellung von größter Ruhe. Der Wettkampf zwischen Oinomaos und Pelops soll erst beginnen. Da im wesentlichen keine Stilunterschiede zu bemerken sind, habe ich von einer Abbildung dieser Bildwerke abgesehen. Die Darstellungen der zwölf Metopenreliefs sind der Heraklessage entnommen. Unsere Probe

stellt die Uebergabe der Hesperidenäpfel durch Atlas dar. Herakles trägt die Erdkugel (nur das Kissen sichtbar), eine Nymphe sucht ihn zu unterstützen.

„Diskoswerfer" und „Marsyas" des Myron (Fig. 102, 103). Die Stärke der myronischen Kunst liegt in der Darstellung von Bewegungserscheinungen, welche in Augenblicken großer Kraftentfaltung oder plötzlicher Bewegungsänderungen hervortreten. Die beiden Werke, welche uns in Nachbildungen erhalten sind, der „Diskoswerfer" und der „Marsyas", womit ich nun die Reihe der Werke der hohen Kunst eröffne, veranschaulichen uns dieses sehr deutlich. Vom Diskoswerfer sind zahlreiche Nachbildungen erhalten, die beste im Palazzo Lanzellotti in Rom. Es ist der Augenblick gewählt kurz vor dem Fortschleudern der Wurfscheibe. Der Körper ist zusammengezogen und alle Kraft in den rechten Arm verlegt. Die Muskeln sind deutlich und vor allem richtig gebildet. Die Unsicherheit in der richtigen Wiedergabe, welche den Künstlern der älteren Zeit wegen der Unkenntnis der Veränderung der Muskeln durch die Bewegung anhaftet, ist ganz überwunden.

Der Marsyas ist durch die falsche Ergänzung der Arme in einen tanzenden Faun verwandelt worden. Der wahre Sinn ist durch aufgefundene Nachbildungen auf einer Vase und Münze erkannt worden. Ursprünglich gehörte er wahrscheinlich zu einer Gruppe, welche kurz den folgenden Inhalt hatte: Marsyas, welcher im Begriff ist, die von Athene im Zorn über die Gesichtsentstellung fortgeworfene Flöte aufzunehmen, wird von der Göttin zurückgeschreckt. Die Bewegung des raschen Zugreifens wird durch das erschreckte Zurückwerfen des Körpers, in welchem noch die Nachwirkung des raschen Laufes steckt, plötzlich aufgehoben. Die Arme muß man sich zu einer nach vorn greifenden Bewegung ergänzt denken. Hier ist also der plötzliche Wechsel, von dem ich vorhin sprach, zu finden. Die Urbilder beider Werke waren in Bronze ausgeführt, die Baumstämme sind Zuthaten des Marmornachbildners.



Fig. 139. Niobe mit Tochter.
Marmorgruppe. Florenz, Uffizien.

Der „Speerträger" des Polyklet und andere Wettkämpferbilder. Den „Kanon" Polyklets (s. S. 106) glaubt man in dem folgenden Werke, dem Speerträger (Doryphoros) wieder zu erkennen. Ich eröffne damit eine Reihe Männergestalten, welche meist Wettkämpfer darstellen und das Ideal des kraftvollen ruhigen, männlichen Körpers wiedergeben sollen, im Gegensatz zu jenen später zu besprechenden, weicher gebildeten Jünglingsbildern, welche häufig weiblichen Formen stark genähert sind.

Die Nachbildungen des Speerträgers bieten sicher nicht



Fig. 140. Fliehende Tochter der Niobe.
Rom, Vatikan.

alle Reize des ursprünglichen Bronzewerkes, und doch kann man sich danach ein Bild von der Größe der polykletischen Kunstweise machen. Gedrungene Verhältnisse im Körper und eine gewisse Strenge der Auffassung sind das Eigentümliche dieses Bildwerkes. Im Vergleich damit erscheinen die Formen des Diskoswerfers (Fig. 105) weicher, so daß mir die Zuweisung desselben an einen Meister der Phidias-Schule, vielleicht Alkamenes, berechtigter erscheint, als die Annahme eines polykletischen Nachfolgers, als welcher Naukydes genannt wird. Dieser Diskoswerfer ist das gerade Gegenteil vom Myronschen. Dort der Augenblick höchster Anspannung vor dem Wurf, hier noch völlige abwägende Ruhe. — Etwas strenger sind die Formen des folgenden Werkes, eines Wettkämpfers, welcher aus einem in der rechten Hand gehaltenen Fläschchen Oel in die linke gießt. Der Körper ist sehniger und weniger gedrungen, als ihn Polyklet zu bilden liebte. Man weist ihn deshalb besser der Nachfolge Myrons zu. Die Stellung ist sehr geeignet, die volle Schönheit des ruhigen Jünglingskörpers sichtbar zu machen, ebenso das Anziehen des linken Fußes, welches dem Körper im Verein mit der geneigten Kopfhaltung eine schöne Linie giebt. (Das gleiche bei der Amazone Fig. 136.) — Auch bei dem nächsten Werke, dem sog. „Diadumenos" bestehen Zweifel, welchem Meister man es geben soll. Für uns genügt es, wenn ich es hier als wahrscheinlich der attischen Richtung zugehörig bezeichne. Vielleicht ist es eine Nachbildung eines Phidiasschen Werkes, während eine ähnliche, jedoch weniger natürlich in der Haltung, auf Polyklet zurückgeführt wird. Der Jüngling ist im Begriff, sich eine Binde, die Siegesauszeichnung, um den Kopf zu legen. (Fig. 107.)



Fig. 141. Aphrodite des Praxiteles
Sog. Knidische Aphrodite. Rom, Vatikan.

Als letzter dieser Reihe folgt dann in Fig. 108 der „Schaber" (Apoxyomenos) des Lysippos, ein Wettkämpfer, der sich mit dem Schabeisen vom Staube der Arena reinigt. Lysippos weicht in vielem von den überkommenen Regeln ab. Er bildet seine Gestalt leichter, zierlicher und sucht durch schlankeren Bau und kleineren Kopf, Hand und Fußbildung eine andere Schönheit als Polyklet zu erreichen. Die Durcharbeitung, besonders des Kopfes, ist feiner, so daß der Schaber, gleich dem Speerträger, wieder einen Grenzstein in der Entwicklung der Darstellung des nackten Manneskörpers bildet. — Alle diese Jünglingsgestalten waren keine ähnlichen Bildnisse,

sondern ideale Darstellungen von Siegern in Wettspielen, welche an allen Feststätten Griechenlands zur dauernden Erinnerung und zur Ehrung des Siegers errichtet wurden. Durch ihre öffentliche Aufstellung wirkten sie auch erzieherisch, indem sie die Schönheit des durch Uebung in den Leibeskünsten gekräftigten Körpers als erstrebenswertes Vorbild hinstellten.

Die Ausschmückung des Parthenon. Bevor ich mich zur Besprechung der zweiten Gruppe von Kunstwerken, an welchen ich den Entwicklungsgang veranschaulichen möchte, wende, will ich eine Reihe von Werken erwähnen, die für die Kunstentwicklung und unsere Kenntnis derselben von größter Wichtigkeit sind. Es sind dies die Bildwerke, welche den künstlerischen Schmuck des Parthenon bildeten. Von Phidias konnte ich in der vorigen Gruppe, wie auch in der folgenden, nichts aufführen, da uns von seinen männlichen Gestalten nichts



Fig. 142. Kopf der Aphrodite des Praxiteles.
Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann. (Nach Photographie von Bruckmann.)

Sicheres überkommen ist. Auch bei den Parthenonbildwerken ist die eigenhändige Arbeit des Phidias nicht nachweisbar, doch können wir annehmen, daß dieselben mindestens nach seinen Entwürfen und unter seiner Leitung entstanden sind.

Wie in den Tempelbildern von Aegina und Olympia haben wir keine Nachbildungen aus späterer Zeit, sondern die ursprünglichen Werke vor uns und zwar in weit größerer Zahl als von diesen. Nicht nur die Giebel und Metopen waren geschmückt, sondern auch die Wände der Cella, um welche sich ein 160 m langer, 1 m hoher Flachbilderfries zog. Der Parthenon (Jungfrauengemach) war der jungfräulichen Athene geweiht, und ihre Verherrlichung bildet den Inhalt der Darstellungen.

Der Parthenon wurde 1647, während der Belagerung Athens durch die Venezianer zerstört, und es wäre unmöglich, über die ursprüngliche Gruppierung der Giebelfiguren und deren Sinn Genaueres zu wissen, wenn nicht kurz vorher der französische Maler Carrey Zeichnungen der meisten Bildwerke aufgenommen hätte. — Im Ostgiebel stellte die Mittelgruppe (schon im 17. Jahrhundert verloren) die Geburt der Athene aus

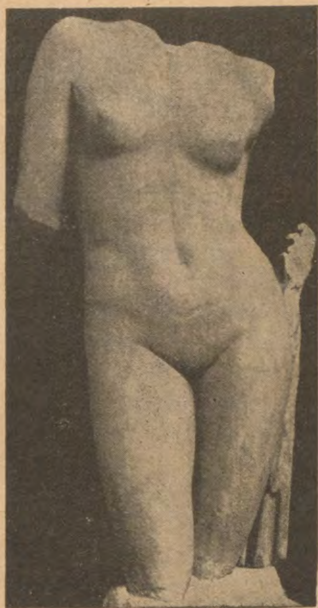


Fig. 143. Körper einer Aphrodite.
Neapel, Museo Nazionale.

dem Haupte des Zeus dar, in der linken Ecke tauchte Helios (Sonnengott) mit seinem Gespann empor, rechts versank Selene (Mondgöttin) mit dem ihren.

Der Westgiebel schilderte den Streit der Göttin mit Poseidon um die attischen Länder. Die Bedeutung der einzelnen Gruppen ist nicht sicher festgestellt, weshalb ich hier jede nähere Bezeichnung unterlasse. Uns genügt es, die Schönheiten erkennen zu dürfen, auch ohne den Namen des Einzelnen zu wissen. Die Frauengruppe vom Ostgiebel (Fig. 109) dürfen wir als das Schönste, was uns die Zeit des Phidias an bekleideten Gestalten hinterlassen hat, betrachten. Ungezwungen und doch mit höchster künstlerischer Vollendung, schmiegen sich die Gewänder den Körpern an, welche der Form des Giebels folgend, aus der sitzenden Stellung ohne jeden Zwang in die liegende übergehen. Damit ist die Aufgabe, welche schon beim Aeginäischen Tempel vorlag, auf das glücklichste gelöst. Vom Westgiebel gebe ich einen liegenden Jüngling (Fig. 111), welcher uns die gleiche Vollendung wie die Behandlung des Gewandes in der Darstellung des Nackten zeigt. Wir haben darin einen Vertreter des kraftvollen Jünglingskörpers, welcher die oben besprochene Gruppe der Jünglinge durch den Phidiasschen Typus ergänzt. An älteren Metopen, welche Kämpfe der Athener unter dem Schutze ihrer Göttin gegen die Kentauren darstellen, finden wir das Nackte nicht so vollendet und auch sehr ungleich. Es rührt dies daher, daß die Metopen am frühesten entstanden und von verschiedenen Händen gearbeitet sind. Ich gebe zwei Beispiele in Fig. 110, das erste zeigt noch eckige Formen und eine ungelenkere Darstellungsweise, das zweite ist vollendeter und nähert sich schon den Giebelgestalten. Der Fries dürfte zuletzt entstanden sein. Sein Inhalt schildert das größte Fest: Panathenäen (Fest für alle Athener), welches die Athener zu Ehren ihrer Göttin alljährlich, besonders prunkvoll aber jedes fünfte Jahr feierten. Ich kann hier leider nur eine Probe aus der Göttergruppe geben, doch zeigt diese, wie herrlich die künstlerischen und technischen Fähigkeiten entwickelt waren. Fleisch und Gewand, beides gleich schön in edler Natürlichkeit.



Fig. 144. Mediceische Aphrodite.
Florenz, Uffizien.

Die Parthenonbildwerke gaben nach ihrem Bekanntwerden erst den wahren Begriff von der Größe der antiken Kunst und auch ihrer Darstellungsgrenzen, für welche früher, zur Zeit des Klassizismus, die richtige Schätzung nicht vorhanden war.

Apollon von Neapel und Olympia. Der Apollon des Neapeler Museums und der Apollon vom Westgiebel des Zeustempels zu Olympia vertreten die Zeit der Ueberwindung der Steifheit des archaischen Stiles. Bei dem ersten ist es



Aphrodite von Melos.
Paris, Louvre. (Nach Photographie von Braun u. Clement.)

allerdings zweifelhaft, ob das Urbild wirklich aus so früher Zeit stammt und die erhaltene Nachbildung nicht ein sogenanntes archaistisches (d. h. ein solches, welches alte Formen nachahmt oder im alten Geiste gehalten) Gebilde ist. Doch dieses ist nicht so wichtig, der Typus paßt in diese Zeit, und so können wir ihn auch als Vertreter derselben gelten lassen. Im rechten Arm hielt der Gott die Leier, in der linken Hand ein Instrument zum Schlagen derselben.

Der Apollon aus Olympia ist ein sicheres Originalwerk. Er nahm im Giebelfelde eine ähnliche Stellung wie die Athene vom Tempel in Aegina ein. Auch um ihn tobt der Kampf, doch ist er nicht nur Schützer wie jene, sondern er streckt den rechten Arm gebietend aus. Am Körper fällt die feinere Modellierung und im Gesicht ein größerer Ausdruck als bei den archaischen Werken auf. (S. in der Mitte der Fig. 99.)

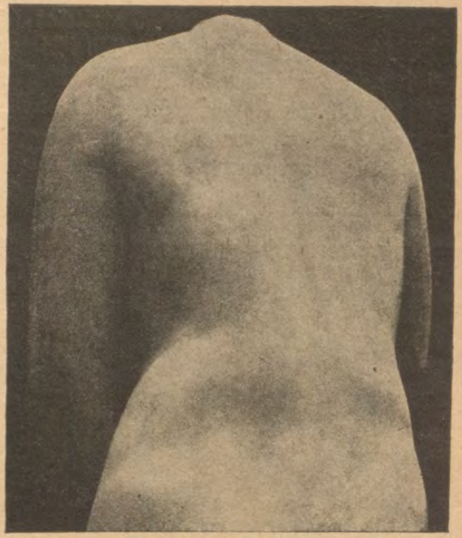


Fig. 145. Körper einer Aphrodite.
Syrakus.

Dornauszieher. Der kapitolinische Dornauszieher, obwohl noch kein Jüngling von der Reise des eben besprochenen Apolls, scheint mir hier am besten Erwähnung zu finden. — Die Behandlung des Fleisches, die Strenge in den Gesichtszügen, die Art wie das Haar gearbeitet ist, lassen die Annahme, daß das Werk zum mindesten in die Nähe des Myron gehört, als richtig erscheinen.

Von Polyklet kann man ein in diese Reihe gehöriges Werk nicht erwarten, da sein Streben auf kraftvollere Gestaltung gerichtet war und selbst seine weiblichen Gestalten (Amazone a. S. 130) einen mehr männlich-kräftigen Ausdruck haben.

Idolino. Aus der Nähe des Polyklet stammt das Werk eines unbekannten Meisters, der sog. Idolino. Es bildet gleichsam eine Vermittelung zwischen Polyklet und der weicheren attischen Kunstweise. Die Glieder sind weicher, geschmeidiger als z. B. beim Diadumenos. Da das lebensgroße Bronzebild eines der wenigen griechischen Urwerke ist, erscheint es für die Kunstgeschichte von größter Wichtigkeit. Die Haltung ist ganz ungezwungen. In der rechten Hand hielt er vielleicht die Opferschale, der linke Arm hängt nur leise gebogen herab. Die Fußstellung ist die der größten Ruhe. Das einzige Strenge an ihm ist der Kopf und die fest anliegenden Haare.

Was Phidias an Jünglingsgestalten schuf, wurde bei den Parthenon-Bildwerken erwähnt; deshalb wende ich mich gleich zu dem Werk, welches mir als schönstes dieser Art gilt.



Fig. 146. Aphrodite von Capua.
Neapel.

Jünglingsbilder des Praxiteles (S. 115). Es ist dies Apollon Sauroktonos, der Eidechsentöter des Praxiteles. Mit diesem Werk löst Praxiteles eine neue Aufgabe, welche auch bei den beiden folgenden Werken wiederkehrt. Die bisher besprochenen Gestalten ruhen im Stehen, d. h. die Körper befinden sich in einer Stellung, welche das Ausspannen aller Muskeln, so weit sie nicht zum Stehen nötig waren, ermöglichte.

Die Bewegung der Arme ist selbst beim Apollon von Olympia trotz der gebietenden Geberde nur lässig und bringt den übrigen Körper nicht aus seiner Ruhe. Praxiteles geht

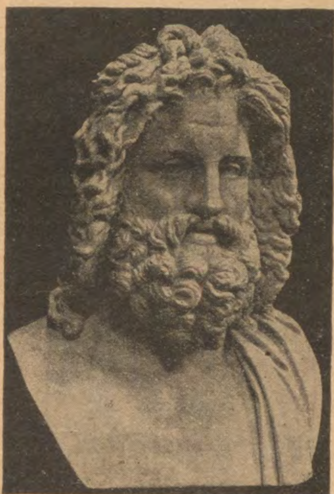


Fig. 147. Zeus von Otricoli.
Rom, Vatikan.



Fig. 148. Seneca.
Neapel, Museo Nazionale.

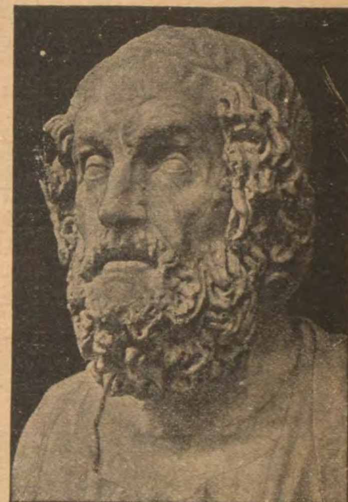


Fig. 149. Homer.
Neapel, Museo Nazionale.

nun noch einen Schritt weiter, indem er dem Körper einen seitlichen Stützpunkt giebt. Der Körper schwebt zwischen zwei Stützen und bekommt dadurch eine ungemein weiche Linie, welche wunderbar zu der zarten Behandlung der ganzen Gestalt paßt. Die Last ist auf den linken Arm und den rechten Fuß verteilt. Die schwache Bewegung des rechten Armes, in dessen Hand er den Pfeil hält, um damit die den Stamm hinaufkletternde Eidechse zu treffen, ist so lässig, daß ein ernstlicher Tötungsversuch gar nicht gedacht scheint. Das leicht seitwärts geneigte Haupt, der ruhige Gesichtsausdruck, der leise angezogene linke Fuß und die Krümmung der Finger der linken Hand vollenden das Bild gemächlicher Ruhe. Die störende Stütze mußte bei der Marmornachbildung als notwendiges Uebel angebracht werden, beim Bronzeoriginal fehlte diese.

Ruhender Satyr (Fig. 117). In über 70 Nachbildungen erhalten, finden wir den angelehnt ruhenden Satyr in vielen Sammlungen Europas wieder. Eine der besten dieser Wiederholungen ist hier abgebildet. Auch diesem liegt ein Praxitelessches Vorbild zu Grunde. An die Schönheit des Apoll reicht er nicht hinan, und doch ist er in seiner Art als Satyr wieder eine Idealfigur.

Wenn ich eine Reihenfolge aufstellen soll, so müßte ich diesen vor dem folgenden Hermes und dem Apoll aufführen, da bei ihm das Schweben zwischen zwei Stützpunkten noch nicht so stark zum Ausdruck kommt. Die Körperlinie zeigt noch nicht so ausgeprägt die schöne Biegung. Der Körper des Satyr ist derber, fleischiger wie der des Apoll, der Kopf weniger fein, aber doch von großem Reiz.

Der Hermes. Als drittes Werk des Praxiteles folgt der Hermes mit dem Dionysosknaben. Es wurde am 8. Mai 1877 in Olympia bei den deutschen Ausgrabungen des dortigen Festplatzes wieder zu Tage gebracht. Wie schön auch die beiden vorhergehenden

Werke sind, eines hat der Hermes vor ihnen voraus: er hat die Weihe, welche nur die Hand des Meisters geben kann.

Auch die beste Abbildung kann von den Schönheiten des Kunstwerkes eben nur einen Begriff geben. Um aber doch das Möglichste zu bieten, ist der Kopf des Hermes so groß wie zulässig auf der Tafel wiedergegeben. Der Kopf ist tadellos erhalten und giebt uns das schönste Bild der Kunstweise des Praxiteles. Die Schönheiten sind so leicht erkennbar, daß eine Beschreibung unnötig ist. Ich beschränke mich deshalb darauf, auf die Einfachheit und Größe der Auffassung und die sorgfältige Arbeit hinzuweisen.

In der Haltung nähert sich der Hermes schon mehr dem Apoll, doch ist die Entlastung des linken Fußes noch nicht so vollständig. Die Körperformen sind, obwohl kräftiger als die des Apoll und Satyr, doch weit entfernt von jener Herbheit, welche Phidias selbst seinen Frauen gab. Das Ideal des Praxiteles ist ja die schöne weiche Form, die Bildung des zarteren schwellenden Fleisches. Man vergleiche, um sich dessen recht bewußt zu sein, den Hermes mit den Wettkämpfern und mit Phidias Schöpfungen.

Der Sinn der Gruppe ist der folgende: Hermes ruht auf der Wanderung nach Nysa in Böotien, wohin er auf Zeus Befehl sein Brüderchen, den kleinen Dionysos, zu den Nymphen zu bringen hat. Das abgestreifte Gewand hat er über den Baumstamm geworfen, auf welchen er sich mit dem linken Arm, wit dem er sanft das Kind hält, stützt. In der Rechten hielt er wahrscheinlich eine Traube, nach welcher der kleine Dionysos verlangend greift. Ein kraftvoller Körper in weicher edelster Form ist das Bezeichnende des Praxitelesschen Götterbildes.

Andere Hermesbilder. Der ruhende Hermes ist noch öfter dargestellt worden, und ich füge (Fig. 119) zum Vergleich ein Werk bei, dessen Urbild in späterer Zeit entstanden und vielleicht einem Schüler des Lysippos zuzuteilen ist. Hier sitzt zwar der Gott, doch die Ruhe, die aus dem stehenden Hermes so deutlich spricht, ist hier nur scheinbar. Jeden Augenblick zum Aufspringen bereit, macht der Gott einen etwas unruhigen Eindruck.

Ares Ludovisi (Fig. 120). Auch ein ruhender Ares soll gleich hier angeführt werden, da er ein Beispiel der Ruhe eines kräftigen Manneskörpers ist und zugleich eine Anschauung davon giebt, wie der Kreis um Lysippos und Skopas das Fleisch bildete. Der Eros und die Beigaben sind jedenfalls vom Nachbildner zugefügt und verderben die schöne Wirkung des edel geformten Fußes.



Fig. 150. Perikles.
London, Britisch Museum.

Eros von Centocello. Dionysostorso. Zur weiteren Erläuterung der Art, wie die Künstler dieser Zeit den jugendlichen und reiferen männlichen Körper darstellten, dienen die zwei folgenden Bilder. — Der Eros von Centocello wird jetzt dem Praxiteles zugeschrieben und scheint wohl auch die Nachbildung jenes praxitelesischen Eros zu sein, welcher nach Berichten der Zeitgenossen in Thespiä 360—350 aufgestellt wurde.

Im Gegensatz zu den schmächtigen Formen des Eros steht der Dionysostorso. Ein weichlicher üppiger Manneskörper, der Art des Praxiteles nur in der Arbeit nachstehend. Die Gefahr, daß die schönen weichen Formen schon jetzt ins weichliche übergingen, lag



Fig. 151. Sophokles.
Rom, Lateran.

nahe, doch trat dem der größere Realismus des Lysippos und seines Anhanges entgegen. (Fig. 121, 122.)

Apollon vom Belvedere. Allmählich entwickelte sich in der Apollodarstellung eine Auffassung, die mehr das göttliche Hoheitsgefühl zum Ausdruck zu bringen suchte. Der Gott wurde nicht als ruhiger schöner Jüngling, wie z. B. „Apollon Sauroktonos" des Praxiteles dargestellt, sondern in einer vom Apollon von Olympia (Fig. 99, Mitte) abgeleiteten Form, nur daß er auch am Kampfe, den er dort gebietend leitet, selbst Teil nimmt. Der berühmteste Vertreter dieser Auffassung ist der Apollon vom Belvedere, dessen Urbild jedenfalls ein Bronzestandbild von Leochares, einem jüngeren Zeitgenossen des Praxiteles und Skopas, war und den Gott in einer Haltung dargestellt giebt, die darauf schließen läßt, daß er in der linken Hand einen eben abgeschossenen Bogen hielt. Ich gebe in Fig. 123 nur eine Abbildung des Kopfes, da es mir darauf ankommt, die geistige Umwandlung, die die Apollondarstellung im 4. Jahrhundert erfahren hatte, zu zeigen.

Das Gesicht hat nicht mehr den milden, sanften, fast weiblichen Ausdruck des Praxitelesschen Apolls, sondern einen ungleich hoheitsvolleren, der das Strahlende des Lichtgottes und das Heldenhafte, zugleich mit dem edlen Ausdruck hervorragender Geistesschönheit, wiederzugeben suchte.

Apollon mit der Kithara. Einer ganz anderen Auffassung begegnen wir in den Standbildern Apolls, die den Gott in langen schönfaltigen Gewändern, ein Musikinstrument, die Kithara, im Arm haltend, darstellen. Auch an diesen Werken hat der Kopf einen durchaus hoheitsvollen Ausdruck, der Gott ist in seiner Eigenschaft als Schützer des Gesanges und der Dichtkunst dargestellt, oder als Führer der Musen, deren Gesang er mit seinem Instrument begleitete. Als dieser wird er besonders in dem zweiten Werke (Fig. 125) angesehen, dessen Beiname: „Musagetes" Anführer der Musen bedeutet. Bekleidete Männergestalten sind in der älteren griechischen Kunst sehr selten, deshalb wurde der Apollon Fig. 124 früher für die Darstellung einer weiblichen Gestalt — einer Muse — gehalten. Der Meister des Urbildes dieses Werkes ist unbekannt, doch darf man aus der Gewandbehandlung schließen, daß er dem Kreise des Phidias angehörte. Der Schöpfer des Urbildes des schreitenden Apollons Fig. 125 ist vielleicht Skopas gewesen; jedenfalls erlaubt die schwungvolle Auffassung und der Ausdruck größerer Bewegung, das Werk seinem Kreise zuzuteilen.

Darstellung des Weibes. Der bekleidete männliche Körper tritt uns in der griechischen Kunst von Anfang an selten entgegen; fast immer werden die männlichen Gestalten nackt dargestellt, mit Ausnahme



Fig. 152. Herakles.
Sog. Herakles Farnese. Florenz, Pal. Pitti.



Fig. 153. Knabe mit der Gans.
Rom, Kapitol.



Fig. 154. Tanzender Faun.
Neapel, Museo Nazionale.



Fig. 155. Angler.
Neapel, Museo Nazionale.

der älteren Götter oder der Bildnisse, oder wenn durch das Gewand eine bestimmte Eigenschaft (wie bei den vorigen Beispielen) bezeichnet werden soll. Anders ist dies bei der Darstellung des Weibes. In diesen Fällen überwiegen die bekleideten Gestalten die Darstellungen des nackten Körpers bedeutend.

Völlig unverhüllt wird mit geringen Ausnahmen nur Aphrodite dargestellt, und auch für diese suchte der Künstler gleichsam einen Vorwand, durch den er die Nacktheit begründete: Die Göttin hat sich entkleidet, um in das Bad zu steigen.

Die Gewandbehandlung d. h. die möglichst natürliche und schöne Wiedergabe des Stoffes, die schöne Zusammenstimmung mit den bloßen Fleischteilen und der Wechsel zwischen den sich den Körperformen anschmiegenden und freifallenden Gewandteilen, war eine Aufgabe, deren Lösung nicht weniger schwierig ist als die Durchbildung des „Nackten". Die Abbildungen Fig. 126—140 sollen den Weg zeigen, den die Entwicklung des Gewandstiles genommen hat. Natürlich ist das Gewand nicht die Hauptsache bei der Darstellung



Fig. 156. Sterbender Gallier.
(Sog. sterbender Fechter.) Rom, Kapitol.

der weiblichen Gestalten, sondern die Durchbildung der Formen und die Vertiefung des Gesichtsausdruckes wurde ebenso ernst und so rastlos erstrebt wie bei den Männergestalten.

Die Nike aus Delos. Fig. 126 ist ein Beispiel der frühen griechischen Darstellung des Weibes. Sie wird als das Werk eines jonischen Künstlers aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. betrachtet und zwar des Archermos, von dem man weiß, daß er zuerst eine geflügelte Siegesgöttin geschaffen hat. Die Darstellung des Fliegens war nun ziemlich schwer. Der Künstler behalf sich mit einer Andeutung, indem er die Füße in der Seitenansicht bildete und zwar so, als wenn die Nike sehr schnell liefe. Die Füße berührten den Boden nicht, den Stützpunkt gab das verlängerte Gewand. Aus dem vorliegenden Werke konnte dieses nicht ohne weiteres erkannt werden, doch halfen Abbildungen der fliegenden Nike auf Münzen usw. aus. Der rechte Arm war erhoben, der linke stützte sich auf die Hüfte, wie man aus dem Rest der linken Hand erkennen kann. Der Gesichtsausdruck zeigt den lächelnden Zug, der schon früher als für die altertümliche griechische Kunst eigentümlich bezeichnet wurde.

Große Sorgfalt ist auf die Durchbildung des Haares gelegt worden; dasselbe tritt in ganz gleichmäßigen Wellen unter dem Kopfschmuck hervor und legt sich in drei dünnen, zierlich geflochtenen Zöpfen auf die Brust. Das Gewand liegt dem Oberkörper ganz glatt an, am Unterkörper fältelt es sich etwas.



Gruppe des Laokoon.
Rom, Vatikan.
(Nach Photographie von Alinari.

Frauenstandbild des Antenor (Fig. 127). Feiner ausgebildet ist das Gewand der Frauengestalt des attischen Künstlers Antenor. Das Obergewand fällt mit zahlreichen Quetschfalten herab, das Untergewand wird mit der linken Hand etwas angezogen und strafft sich deshalb am rechten Bein, so daß dessen Umrisse hervortreten. Durch das Anziehen entstehen



Fig. 157. Grabstele Aristions, von Aristokles.
Athen.



Fig. 158. Grabstele Alxenors, von Naxos.
Aus Orchomenos. Athen.

zahlreiche kleine Falten, die nach der linken Hand hin laufen. Das Haar ist sehr regelmäßig aber steifer wie bei Fig. 126 behandelt.

Die schreitende Artemis. In diese Reihe gehörte auch das Urbild der schreitenden Artemis, dessen Nachbildung aus dem 1. Jahrhundert ich in Fig. 128 gebe. Gewisse feine Züge und die durch die größere Handfertigkeit bedingte bessere Bearbeitung des Steines sind auf Rechnung des Nachbildners zu setzen, doch dürfte sich dieser im Allgemeinen an das Vorbild gehalten haben, und so ein wichtiges Glied in der Entwicklungsreihe der Gewandfiguren vor dem Verschwinden bewahrt worden sein. Das Gewand ähnelt





Attische Flachbilder aus dem fünften Jahrhundert v. Chr.

Fig. 159. Die eleusischen Gottheiten.
Athen, National Museum

Fig. 160. Abschied des Orpheus von Eurydike.
Neapel, Museo Nazionale.

dem des vorigen Beispieles, nur fallen die Falten freier und richtiger. Das Urbild dieses Werkes war jedenfalls eine Goldelfenbeinfigur der Künstler Menächmos und Soidas aus dem 6. Jahrhundert.

Athena von Aegina. Ganz altertümlich erscheint auch noch Haltung, Gesichtsausdruck und Gewand der Athena aus dem Tempelgiebel zu Aegina (Fig. 94), obwohl die Bildwerke erst im 6. Jahrhundert entstanden sind; doch ist der Fortschritt, der sich deutlicher in den nackten männlichen Gestalten zeigt, auch in der Athena zu spüren, indem das Gewand in breiteren, natürlichen, freilich auch noch stark stilisierten Falten fällt.

Auch den weiblichen Gestalten vom Schmuck des Tempels zu Olympia haftet noch viel vom Alten an. Die Bildwerke entstanden ja in der Zeit, in der das Ringen nach



Fig. 161. Alexandersarkophag aus Sidon.
Konstantinopel, Kaiserl. Museum.

Ausdrucksfähigkeit erst begann. Der Fortschritt zu einer natürlicheren Auffassung auch der weiblichen Formen und des Gewandes ist aber unverkennbar (Fig. 100 u. 101).

Die Frauengestalten des Phidias. Athena Lemnia. Mit Phidias erreichte die Darstellung des bekleideten Weibes seine vollendetste Ausbildung. Einige Zwischenstufen überspringe ich und bringe in den Abbildungen Fig. 129 und auf S. 125 zwei seiner, in Nachbildungen erhaltenen, stehenden Frauengestalten, deren beste die Athena Lemnia ist. Diese Athena — nach ihren Stiftern, den Kolonisten auf Lemnos benannt — ist durch neuere Forschungen als eine Nachbildung des einst hochberühmten Werkes des Phidias erkannt worden. Das Bildwerk befindet sich in Dresden, jedoch ohne den echten Kopf, der in Bologna ist und in Dresden durch einen Gipsabguß ersetzt wurde. Dieser Kopf wurde erst für den eines Jünglings oder einer Amazone gehalten, bis durch Vergleichung der Bruchstellen gefunden wurde, daß er zu diesem Standbilde gehörte. Damit ist das Eigenartige der Phidiasschen Auffassung der Göttin erkannt: nicht das Weibliche wird hervorgehoben, sondern die Verschmelzung weiblicher und männlicher Eigenschaften, welche die hehre Göttin auszeichnen. Die Haltung ist aufrecht und gewaltig, der Körper kraftvoll,

fast männlich gebildet. Das Gewand umschließt den Oberkörper nur lose und fällt vom Gürtel abwärts in einfachen, breiten, schön geordneten Falten, die den Eindruck des Gewaltigen noch steigern. Die Brust wird von der leicht umgeworfenen Aegis (ein Ziegenfell mit dem Gorgonenhaupte, dessen Schütteln nach der Sage Schrecken hervorrufen sollte)



Fig. 162. Dionysos besucht einen Dichter.
Hellenistisches Flachbild. Neapel, Museo Nazionale.

bedeckt, die mit dem Obergewande um die Hüften gegürtet ist. Die Reste der Arme sind kraftvoll und lassen vermuten, daß die Göttin in der linken Hand den Helm trug und sich mit der rechten auf die Lanze stützte. Das Gesicht ist trotz seiner Herbheit von großer Schönheit, die überwiegende Strenge in Gesicht und Körper wird durch eine leichte Neigung und Drehung des Kopfes gemildert. Die Last des Körpers ruht fast ganz auf dem rechten Fuß, der linke ist etwas seitlich gestellt. Dadurch wird die zu große Steifheit, die bei festem Stand auf beiden Füßen immer eintritt (vergl. die Athena von Aegina), vollständig vermieden.

Athena Parthenos. Auch die Athena Parthenos (Fig. 129) war ein einst weitberühmtes Werk des Phidias, doch ist in der Nachbildung, die auf uns gekommen ist, wenig von den gepriesenen Schönheiten enthalten. Die Nachbildung ist nur in kleinem Maßstabe — 1 m Höhe — gehalten, während das Urbild eine Höhe von 12 m hatte. Es war ein Goldelfenbein-Standbild, der Kern aus Holz, die abnehmbaren Gewandteile mit Gold überzogen, das Fleisch aus Elfenbein gebildet. Von dem geistigen Gehalte des Bildwerkes, das auf der Burg von Athen aufgestellt war, kann man aus der Nachbildung nicht viel entnehmen, da nur die allgemeinen Züge mit nicht mehr als handwerksmäßigem Geschick wiedergegeben sind. Die Göttin ist als siegreiche Schützerin der Stadt dargestellt; die linke Hand stützt sich auf den Schild, unter dem sich die Burgschlange hervorringelt, in der rechten Hand, die zum besseren Halt auf einer Säule ruht, hält sie eine geflügelte Siegesgöttin (Nike). Den Kopf trägt sie im Gegensatz zu der Athena Lemnia ganz aufrecht; ihn bedeckt ein reich geschmückter Helm, unter dem das Haar in leichten Wellen hervorquillt, von hinten legen sich ein Paar Strähnen über die Brust. Die Gewandbehandlung ist ähnlich der bei der Athena Lemnia, nur ist die Aegis kragenartig umgelegt, so daß das Gorgonenhaupt deutlich sichtbar ist. Die Athena Parthenos gleicht im Allgemeinen den herkömm-

lichen Athena = Standbildern, doch ist auch in ihr durch Lockerung des linken Fußes die völlige Starrheit der Haltung vermieden. Die größere Freiheit in der Stellung der lemnischen Athena ist vielleicht darauf zurückzuführen, daß diese ein Weihgeschenk — zu Ehren der Göttin — war und die Athena Parthenos mehr gottesdienstlichen Zwecken diente.

Frauengestalten vom Parthenon. Die Bildwerke vom Parthenon, die mit Phidias in unmittelbarem Zusammenhang stehen, ergänzen das Bild, das wir uns von seiner Art der Bildung von Frauengestalten machen können, durch Beispiele für die Ausführung freierer, d. h. nicht durch Herkommen bestimmter Darstellungen.

Ich weise besonders auf die drei liegenden weiblichen Gestalten (Fig. 109) hin, deren Gewänder sich von denen der Athena sehr merklich unterscheiden. Der Künstler ging in der Gewandbehandlung geradezu auf malerische Wirkungen aus. Die Kleidung schmiegt sich in wunderschönem Faltenspiel bald den Körperformen innig an, bald verhüllt es diese oder läßt sie ganz frei. Die Fältelung ist nicht natürlich, d. h. so würden sich in Wirklichkeit die Gewänder nicht von selbst falten, sondern sie ist nach bestimmten Grundsätzen verschönert (idealisiert). Das Gleiche gilt von den Bildwerken des Frieses (Fig. 112), man sieht dort auch deutlich den Unterschied zwischen der aus feineren Stoffen bestehenden Frauenkleidung und der gröberen der Männer.

Die Nike aus Athen. Die Fortsetzung dieses Gewandstiles führte schließlich zu Künsteleien und Spielereien, bei denen der Hauptwert auf Wirkung durch schönen Linienfluß gelegt wurde, und die Freude an der leichten Ueberwindung der Schwierigkeiten der Steinbearbeitung und an der Fähigkeit, durch diese den Stein gleichsam in einen duftigen Stoff zu verwandeln, den Sinn für das Naturwahre ganz übertönte.

Als Beispiel gebe ich hier (Fig. 130) eine Nike von der Brüstung eines Tempels der Siegesgöttin in Athen, die im Laufe innehält, um etwas an ihren Sandalen zu ordnen. Das feine Linienspiel der Falten ist weder durch die Stellung noch durch den Stoff selbst begründet. Der Künstler der Nike war sicher durch die Parthenon-Bildwerke stark beeinflußt und bildete den Stil derselben zur Willkürlichkeit aus.

Die Hera des Vatikan und Hera Farnese. Auch in dem Standbilde der Hera (Fig. 131) ist der Einfluß des Phidias unverkennbar, doch bleibt der Künstler derselben in den Grenzen des in der Natur Möglichen. Das Urbild dieser Hera rührte wahrscheinlich von Alkamenes (S. 110), einem Schüler des Phidias, her. Der Eigenart der schönen Gemahlin des Zeus entsprechend, sind die Züge weicher, die Formen voller und frauenhafter als bei den Athenabildern des Phidias, die Haltung schmiegsamer und das Gewand weniger einfach und gefälliger in der Anordnung.

Das Hoheitsvolle der Göttin ist jedoch auch in der Hera vollkommen zum Ausdruck gebracht. Ich setze gleich daneben den Kopf einer Hera mit etwas strengerem Gesichtsausdruck. Es ist die sogen. **Hera Farnese (Fig. 132)**, die



Fig. 163.
Marmorner Prachtkrater aus der Villa Medici.
Florenz, Uffizien.

wahrscheinlich die Nachbildung des Kopfes eines Standbildes dieser Göttin aus dem Kreise des Polyklet ist.

Wettläuferin (Fig. 133). Die Bildung der nackten weiblichen Formen um die Mitte des 5. Jahrhunderts veranschaulicht das Standbild einer jugendlichen Wettläuferin, die nur mit einem kurzen Röckchen bekleidet ist.

Die Haltung und das Gesicht drücken die Erwartung vor dem Beginn des Wettlaufes aus. Das Werk war jedenfalls ein ähnliches Siegesgedenkzeichen, wie sie für männliche Wettläufer und Wettkämpfer üblich waren.

Nike des Päonios (Fig. 134). Die Steigerung der Handfertigkeit gegen das Ende des 4. Jahrhunderts ermöglichten es dem ionischen Künstler Päonios, ein Werk zu schaffen, das auf eine feste Standfläche scheinbar ganz verzichtet und in dem der Ausdruck des

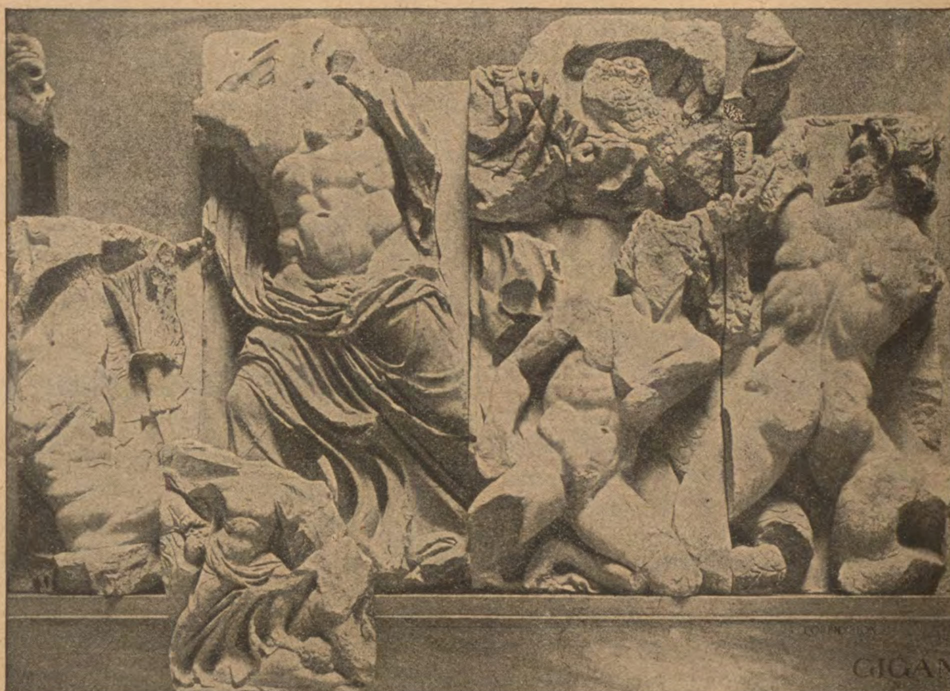


Fig. 164. Gigantenkampf vom Altar in Pergamon.
Berlin, Museum.

Schwebens, der in der Nike aus Delos (Fig. 126) nur unbeholfen angedeutet werden konnte, zur höchsten Vollendung gebracht worden ist; doch nähert sich das Werk durch das bewußte Hervorkehren der Ueberwindung der Schwierigkeiten schon stark der Grenze, an der das Kunstwerk zum Kunststück wird. Die Reste der Nike lassen einen ziemlich bestimmten Rückschluß auf das ehemalige Aussehen zu. Die Siegesgöttin kommt in raschem Fluge zur Erde; die Luft bauschte den weiten Mantel, den die beiden Hände hielten, auf und preßte das leichte Gewand an den Körper, so daß dessen Formen deutlich sichtbar sind. Die Füße ruhten auf einem Adler, den man sich mit ihr fliegend denken muß. Die Flügel waren aus Bronze und in noch sichtbaren Löchern an den Schultern angesetzt.

Verwundete Amazone des Polyklet (Fig. 135). Zu der weicheren Formengebung, die sich in den Werken der attischen Künstler zeigt, trat Polyklet auch mit seinen weiblichen Gestalten in Gegensatz. Diese sind in den Verhältnissen ähnlich seinen männlichen Stand-



Fig. 165. Gruppe des Menelaos.
Rom, Museum Boncompagni.

bildern und zeigen auch deren Fußstellung, was bei einem Vergleich zwischen der Amazone (Fig. 135) und dem Speerträger (Fig. 104) leicht erkannt werden wird.

Die Formen sind, der Eigenart der Amazonen entsprechend, stark den männlichen genähert, kraftvoll und streng. Die verwundete Amazone soll im Wettbewerb mit Phidias und Kresilas entstanden sein, und man hat versucht, aus den zahlreich erhaltenen Amazonen-Standbildern die zu der Eigenart jener Meister passenden herauszufinden. Ich gebe in Fig. 136 die Abbildung einer Amazone, deren Urbild bald auf Phidias, bald auf Kresilas zurückgeführt wird, ohne daß etwas Sicheres darüber gesagt werden kann, da sie sehr stark ergänzt ist und auch bei anderen Nachbildungen der richtige Kopf fehlt. Jedenfalls giebt sie aber die Möglichkeit zu einem Vergleich, um das Eigenartige der Kunst Polyklets erkennen zu lassen. Der Unterschied zwischen beiden Werken beruht zunächst in der strengeren Formgebung bei Polyklet, dann in der Haltung, die, wie ich schon sagte, durch Zurücksetzen und leichtes Anziehen des linken Fußes Aehnlichkeit mit der des Speerträgers erhielt, während sie bei der anderen die seitliche Stellung des linken Fußes wie bei den Athenabildern des Phidias annimmt. Das Gewand, das bei der zweiten Amazone das Feinfaltige der Kleidung der Parthenonfrauen zeigt, ist bei Polyklet einfacher und natürlicher, und in die ganze Gestalt ist mehr Ausdruckstiefe gelegt: sie zeigt das Ermatten, das durch die Wunde hervorgerufen wurde. Bei der zweiten Amazone kann man nicht aus der Haltung auf eine Verwundung schließen, eine solche ist vielleicht auch bei dieser nicht gedacht. Die Arme sind nach einer Darstellung auf einem geschnittenen Stein ergänzt, nach der sich die Amazone auf einen Speer stützte. — Eine einst hochgepriesene Hera



Fig. 166. Schlafende Ariadne.
Rom, Vatikan.

des Polyklet ist verloren gegangen, doch wird von einigen Forschern vermutet, daß die Hera Farnese (Fig. 132) eine Nachbildung des Kopfes derselben ist.

Eirene mit dem Plutosknaben. Das nächste Bild (Fig. 137) zeigt wieder eine bekleidete weibliche Gestalt und zwar aus der Zeit, als die Kunst des Polyklet und Phidias mit der des Skopas und Praxiteles sich verknüpfte. Es ist Eirene, die Göttin des Friedens



Fig. 167. Agrippina.
Rom, Kapitolinisches Museum.

mit dem Plutosknaben, dem jungen Gotte des Reichtums, ein Werk des Atheners Kephisodot, dem Vater oder Bruder des Praxiteles. In der Gewandbehandlung und in der Stellung geht das Werk auf die Phidiasschen Athenastandbilder zurück, doch zeigt sich in den Formen und im Gesichtsausdruck schon etwas von jener Weichheit und Lieblichkeit, die nun die Kunst zu beherrschen beginnt.

Frauengestalten des 4. Jahrhunderts. Von Skopas sind sicher nachweisbare weibliche Gestalten nicht vorhanden; die Gewandbehandlung läßt sich vielleicht aus dem schreitenden Apollon mit der Kithara (Fig. 125) erkennen und die Fleischbildung beim Ares Ludovisi (Fig. 120), beides Werke, die „vielleicht" nach Skopasschen Vorbildern gebildet sind.

Glücklicher sind wir in der Kenntnis der weiblichen Gestalten des Praxiteles, dessen Hauptwerke wenigstens in guten Nachbildungen erhalten sind, und deren berühmtestes, die knidische Aphrodite, der Inbegriff der keuschen Darstellung des nackten weiblichen Körpers ist.

Ich habe den weiblichen nackten Körper, der sich in den Aphroditedarstellungen am reinsten zeigt, zu einer kleinen vergleichenden Reihe zusammengestellt, vorher aber noch drei Abbildungen „bekleideter" weiblicher Gestalten gegeben, deren Entwicklungsdarstellung in der rein griechischen Kunst damit abgeschlossen sein soll.

Demeter aus Knidos (Fig. 138). Die Demeter ist ein „Urbild", d. h. keine Nachbildung aus späterer Zeit, sondern ein eigenhändiges Werk eines Meisters aus den Kreisen des Skopas und Praxiteles und die schönste sitzende weibliche Gestalt der Antike, die wir kennen. Wegen der starken Verstümmlungen ist es nicht möglich, etwas über die Armhaltung zu sagen; der Kopf läßt trotz der zerstörten Nase noch das Vermögen des Künstlers, seinem Werke inneres Leben zu geben, erkennen. Der Gesichtsausdruck zeigt nicht die strenge göttliche

Hoheit der früheren Götterbilder, aus deren Zügen nur Erhabenheit und nichts von inneren Vorgängen spricht, sondern ein gedankentiefes Sinnen, in das die Göttermutter versunken ist. Das Gewand ist sehr faltenreich, doch ist es natürlicher, als an den Beispielen vom Parthenon; der Künstler bemühte sich offenbar, die Natur getreu nachzubilden und sie nicht so stark zu idealisieren.

Die Niobe. Die zwei folgenden Abbildungen geben gleichfalls Werke wieder, die aus der Zeit des Skopas und Praxiteles stammen, ohne daß ein bestimmter Meister als ihr Urheber genannt werden kann. Beide gehörten zu einer großen Gruppe, deren Inhalt die Tötung der Kinder der Niobe bildete. Diese hatte sich gerühmt, glücklicher als die Göttin Leto, die Mutter des Apollon und der Artemis (Diana), zu sein, da diese nur zwei, sie jedoch vierzehn Kinder besäße. Die erzürnten Götter rächten diesen Uebermut, indem sie sämtliche Kinder der Niobe töteten. Von der Gruppe sind bisher nur die Nachbildungen einzelner Gestalten gefunden worden, von denen ich zwei in Fig. 139 und 140 wiedergebe. Die eine stellt die Mutter dar, wie sie eine Tochter zu schützen sucht, die sich angstvoll an sie klammert. Die andere eine Tochter, die vor den tötenden Pfeilen zu fliehen sucht. Aus den Zügen der Mutter spricht die große seelische Erschütterung; sie bieten einen tief ergreifenden Ausdruck anklagenden hilflosen Schmerzes. Die Gewandbehandlung ist sehr schön und natürlich. Für das Kunstgefühl dieser Zeit ist vor allem bezeichnend die Mäßigung, die in dem Ausdruck des höchsten Schmerzes gewahrt wurde; es ist der Ruhm der Antike, daß



Fig. 168. Der sogen. Redner.
Bildnisfigur des Aulus Metellus. Florenz.



Fig. 169. Kaiser Augustus
Rom, Vatikan.

sie in der guten Zeit auch bei Schilderung des Leidenschaftlichen nie über ein gewisses Maß von Bewegtheit hinausging. Was das bedeutet, wird man sich klar machen können, wenn man die Werke der griechischen Kunst mit einigen der Barockzeit vergleicht; beider Kunstauffassung läßt sich hinsichtlich der Bewegung vielleicht so kennzeichnen: bei der einen wird stets die Bewegtheit zur Ruhe gedämpft, bei der andern fast immer die Ruhe durch Bewegung gestört.

Aphrodite des Praxiteles (Fig. 141). Ich komme nun zu den anmutigsten Schöpfungen der antiken Kunst, zu den Darstellungen des unverhüllten weiblichen Körpers, deren höchste Vollendung in den Aphroditestandbildern zu finden ist. Praxiteles war jedenfalls der erste, der es wagte, die Göttin in ihrer ganzen keuschen Nacktheit zu bilden. Er wählte, wie ich schon früher andeutete, dazu den Augenblick, in dem die Göttin sich entkleidet hatte, um in das Bad zu steigen. Daß dem Künstler dabei jeder sinnliche Gedanke fern lag, wird gewiß, sobald man die ganze Haltung und vor allem den Gesichtsausdruck



Fig. 170. Marc Aurel.
Rom, Kapitolsplatz.

betrachtet. Erst in späteren Zeiten mischte sich ein sinnlicher Zug in die Darstellung der Liebesgöttin, sie wird sich ihrer Nacktheit bewußt und zeigt geradezu die Schönheit ihres Leibes. Die beste erhaltene Nachbildung des Praxitelesschen Werkes befindet sich im Vatikan, doch ist dort leider der Unterkörper mit einem Blechgewande verhüllt. Eine bessere Wiederholung des Kopfes befindet sich in einer Berliner Privatsammlung; ich gebe davon ein Bild in der Seitenansicht in Fig. 142.

Aphroditentorso in Neapel (Fig. 143). Vielleicht aus früherer Zeit stammt der Torso eines nackten Mädchens, der jedenfalls als der einer Aphrodite zu deuten ist, doch hat der Künstler die Göttin wesentlich jünger dargestellt, als Praxiteles und seine Nachfolger.

Von großem Wert ist dieses Werk deshalb, weil es durch seine schöne Ausführung vermuten läßt, daß es ein ursprüngliches Werk, d. h. keine spätere Nachbildung ist.

Mediceische Aphrodite und Aphrodite von Syrakus. Die Weiterbildung der Aphrodite des Praxiteles in der sogen. hellenistischen Kunst (s. S. 118) ist die mediceische Aphrodite, deren Kopf ich in Fig. 144 zum Vergleich mit Fig. 142 gebe. Das Hoheitsvolle ist schon einem sinnlicheren Zug gewichen. Die Schönheit des Fleisches zu schildern ist auch die Absicht des Künstlers der Aphrodite von Syrakus gewesen, deren schönen Rücken ich in Fig. 145 gebe.

Aphrodite von Melos (Seite 137). Alle diese Werke werden jedoch durch die Aphrodite von Melos übertroffen (auch die Nachbildung der Praxitelesschen, wenigstens in der vollendeteren Handfertigkeit). Diese Aphrodite zählt zu den berühmtesten „Antiken", doch ist über die Zeit ihrer Entstehung nichts genaues bekannt, so daß man bald die Zeit und den Kreis nach Skopas, bald erst das zweite oder erste Jahrhundert v. Chr. dafür annimmt, jedenfalls entstammt sie der hellenistischen Zeit. Es ist wieder das Reine und Göttliche, welches der Künstler hervorheben wollte, und das, wie in der mediceischen Aphrodite, so auch in einigen anderen, hier nicht abgebildeten Standbildern, namentlich in der sogen. kapitolinischen und am meisten in der Aphrodite Kallipygos verloren gegangen ist.



Fig. 171. Standbild des Antinous.
Neapel, Museo Nazionale.

Aphrodite von Capua. Wie die Aphrodite von Melos zu ergänzen ist, bleibt zweifelhaft, vielleicht ist sie mit ähnlicher Armhaltung zu denken, wie die Aphrodite von Capua (Fig. 146), die in den Händen wahrscheinlich einen Schild hielt, in dem sie sich spiegelte. Diese ist die Nachbildung eines Werkes des 4. Jahrhunderts v. Chr. aus dem Kreise um Skopas oder Praxiteles, das vielleicht auch die Anregung zu der Aphrodite von Melos gegeben hat.

Beispiele der Bildniskunst. Nachdem ich in zwei Hauptreihen die Entwicklung der griechischen Standbildnerei im Zusammenhange gezeigt habe, gebe ich in den Abbildungen Fig. 147—156 einige Werke wieder, die das Bild ergänzen sollen, indem sie einzelne beschränktere Gebiete berücksichtigen. Die Abbildungen Fig. 147—151 sollen zeigen, was die griechischen Künstler in der Durchbildung der Köpfe leisteten. Ebenbildnisse in unserem Sinne sind das gewiß nicht, was ja bei den Götterbildern und dem Bilde Homers, das etwa 400 Jahre nach der wahrscheinlichen Lebenszeit des Dichters entstand, auch selbstverständlich ist. Es sind eben Verkörperungen der Vorstellungen, die sich die Künstler von diesen Wesen machten, in denen sich alle Eigenschaften, die Dichtung und Ueberlieferung den Dargestellten gaben, wiederfinden sollten.

Zeus von Otricoli. Zeus (Fig. 147) ist deshalb als das Urbild der kraftvollsten Männlichkeit und göttlichen Hoheit dargestellt. Mächtiges Kopf- und Barthaar umwallen die gewaltigen Gesichtszüge, aus denen Weisheit, Milde und Ernst sprechen. Der Kopf, der zu Ende des 18. Jahrhunderts in Otricoli gefunden wurde, ist wahrscheinlich die

Nachbildung des Kopfes eines großen Standbildes des Zeus, das in der Zeit des Praxiteles entstanden sein dürfte.

Homer. Die Büste des Homer (Fig. 149) erscheint in zahlreichen Wiederholungen erhalten, was auf ein sehr berühmtes Urbild schließen läßt, das vielleicht hellenistischen — alexandrinischen — Ursprungs gewesen ist (S. 118). Der Dichter ist als Greis aufgefaßt, der sinnend in die Ferne blickt. Daß der Künstler auch die dem Homer angedichtete Blindheit andeuten wollte, erscheint mir doch sehr zweifelhaft, da alle dafür angegebenen Kennzeichen, wie Eingesunkensein der Augäpfel, Kleinheit der Augenöffnung u. s. w. auch bei sehenden Greisen zu finden sind.

Aber nicht nur bei diesen frei erfundenen Gestalten suchten die Künstler Idealbilder derselben zu geben, sondern auch in den Bildnissen der Zeitgenossen, die nicht ein getreues Ebenbild, eine Nachbildung der Natur sein sollten, sondern veredelte Wiedergabe derselben, in der die „Zufälligkeiten", die jedes Menschenantlitz besitzt, unterdrückt wurden, und dafür der geistige Gehalt der Person gesteigert zum Ausdruck kommt.

Perikles. Eines der schönsten Beispiele dieser veredelten Bildnisse ist die Büste des Perikles (Fig. 150), die die ausgezeichnete Marmornachbildung eines Bronze-Urbildes von Kresilas sein dürfte.

Seneca. „Realistischer" d. h. naturwahrer ist der sogen. Kopf des Seneca (Fig. 148), der aus dem ersten Jahrhundert nach Chr. stammt und schon die römische auf Lebenstreue abzielende Auffassung zeigt.

Standbild des Sophokles. Doch nicht nur durch Aufstellung von Büsten und Hermen ehrten die Griechen ihre großen Männer, auch lebensgroße Standbilder wurden ihnen errichtet. Ich gebe hier in Fig. 151 die Abbildung eines etwas überlebensgroßen Standbildes des Dichters Sophokles, dessen Urbild wahrscheinlich dem 4. Jahrhundert angehörte. Die Schönheit dieses Werkes besteht neben der ungezwungenen, doch vornehmen Haltung in der Großzügigkeit und in der Gewandbehandlung, die dadurch, daß die einfachen Falten nach einer Hauptrichtung laufen, den Schwung der Haltung unterstützt, ferner in dem geistvollen Kopf mit den sinnend blickenden Augen. Das Werk ist eine Nachbildung eines verlorenen Urbildes aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., dessen Künstler nicht bekannt ist.



Fig. 172. Flachbild des Antinous.
Rom, Villa Albani.

Herakles Farnese. Zur Ergänzung der Darstellung des nackten männlichen Körpers gebe ich in Fig. 152 die Abbildung des sogen. Herakles Farnese, der wahrscheinlich nach einem Vorbilde des Lysippos in römischer Zeit von dem Athener Glykon geschaffen wurde. Im Gegensatz zu den jugendlichen Gestalten der Fig. 97—122 zeigt dieses Werk den gereiften Manneskörper mit kraftvollen Formen. Durch einen feinen Zug hat der Künstler eine starke



Fig. 173. Flachbild von der Markussäule in Rom.

Wirkung zu erzielen gewußt, indem er den kräftigen Körper nicht in voller Entfaltung seiner Stärke, sondern in der Ermattung nach schwerer Arbeit darstellte.

Beispiele der hellenistischen Kunst. Die Vorliebe für kraftvolle Körper mit stark hervortretenden Muskeln findet sich auch bei einigen Werken der sogenannten hellenistischen Kunst und zwar der Schulen von Rhodos und Pergamon. Bevor ich jedoch diese bespreche, möchte ich noch einen Ueberblick über einen anderen Zweig derselben geben. Schon von den bisher erwähnten Werken gehören einige der genannten Richtung an, so jedenfalls die Aphrodite von Melos (S. 137), sicher die Aphroditen von Syrakus und die mediceische Aphrodite.

Auch der betende Knabe des Berliner Museums (Fig. 116) ist das Werk eines hellenistischen Meisters aus der Schule des Lysippos. Die Bildnisse des Homer und des sogen. Seneca gehören ebenfalls dieser Zeit an, doch zeigen alle diese Werke keine ausgesprochene Eigenart, sondern sie sind Weiterbildungen von Mustern aus der Zeit der reinen griechischen Kunst. Anders verhält es sich mit gewissen Darstellungen, die ohne große innere Bedeutung eigentlich nichts sein wollen, als dem Auge gefallsame Kunstwerke, dazu bestimmt, Wohnräume und Gärten der Wohlhabenden zu schmücken. Diesem Zweck entsprechend werden die Vorwürfe meist dem gewöhnlichen Leben entnommen.

Knabe mit der Gans. Als Beispiele dieser Art gebe ich auf S. 143 die Abbildung dreier solcher Werke. Der Knabe mit der Gans (Fig. 153) ist die Nachbildung einer Gruppe des Boethos, die im Altertum sehr berühmt war und sich in verschiedenen Nachbildungen erhalten hat (eine solche auch in München).

Tanzender Satyr. Auch der tanzende Satyr ist ein bekanntes Werk dieser Art, es stellt eine sehr beliebte Figur aus dem Gefolge des Dionysos dar.

Der Angler. Neben diesen Werken sind uns eine ganze Anzahl von kleinen Bronze- und Marmorbildwerken erhalten, die Gestalten aus den untersten Volksklassen geben, und in denen sich der Sinn für naturwahre Darstellung, die auch vor dem ausgesprochen Häß-



Fig. 174. Flachbild von der Antoninussäule in Rom.

lichen nicht zurückschreckt, stark ausgebildet zeigt. Ich gebe in Fig. 155 die kleine Bronzefigur eines Anglers, die in Pompeji gefunden wurde, jedenfalls aber alexandrinischen Ursprungs ist. Andere solcher Bildwerke stellen Bauern, die Vieh zum Markt treiben, alte Männer und Frauen, Trunkene u. s. w. dar. Auch in Flachbildern kommen derartige Sitten=schilderungen vor, wie die Probe Fig. 162 zeigt.

Laokoongruppe. Auf durchaus großartige Wirkung ging im Gegensatz zu Alexandrien die Schule von Rhodos aus. Das erhaltene Hauptwerk dieser Schule ist die schon auf S. 119 erwähnte (von den Künstlern Agesandros, Athanadoros und Polydoros gefertigte) Gruppe des Laokoon und dessen Söhne, deren Abbildung ich auf S. 145 gebe. Der Sinn der Darstellung ist der folgende: Laokoon, der Priester des Poseidon, hatte die Trojaner vor dem hölzernen Pferde der Griechen gewarnt und wurde zur Strafe dafür mit seinen Söhnen durch zwei von Athena gesandte Schlangen getötet, als er im Poseidontempel ein Opfer darbringen wollte. Der Priester ist auf dem Altar niedergesunken und bemüht sich mit aller Kraft, die eine Schlange von sich abzuhalten, die ihn bereits in die Seite beißt (der rechte Arm ist falsch ergänzt, man muß ihn nach dem Hinterkopfe zu gebogen denken). Der Sohn zur Rechten des Laokoon ist an Armen und Füßen von der zweiten Schlange umstrickt und hat nicht mehr die Kraft, den Biß derselben abzuwehren;



Fig. 175. Römischer Sarkophag mit Darstellung der Niobesage.

der zweite Sohn, der am wenigsten bedrängt ist, blickt mit hilfloser Geberde zum Vater auf. Der Ausdruck des Schmerzes zeigt sich am stärksten im Kopf des Laokoon, der trotz des Entsetzens doch nicht abstoßend wirkt. Man sieht, die Künstler suchen mit großen äußeren Mitteln auf die Gemüter der Beschauer zu wirken, und das ist die Schwäche des Werkes; die Vorzüge liegen in der ausgezeichneten treuen Wiedergabe der kraftvollen Muskelbewegungen, in der trotz aller Bewegtheit geschlossenen Wirkung der drei durch die Schlangen verknüpften Körper und in der Abstufung des Ausdruckes der körperlichen und seelischen Empfindungen, des Schmerzes und Entsetzens in den Köpfen.

Sterbender Gallier. Auch das Wesen der pergamenischen Kunst ist auf S. 119 kurz gekennzeichnet worden. Die Abbildung Fig. 156 ist eine Probe der dort erwähnten Gallierdarstellungen, welche die Naturbeobachtung der Künstler von Pergamon in der getreuen Wiedergabe der Volkseigentümlichkeiten in Gesicht und Körper zeigt. Der Gallier ist, an der rechten Seite tötlich verwundet, auf den Schild niedergesunken und stützt den erschlaffenden Körper mit dem rechten Arm. Der Kopf zeigt den Ausdruck des Leidens ohne Uebertreibung in einfacher Naturwahrheit. — Das Hauptwerk der Kunst von Pergamon, der Schmuck des großen Altares, bildet für die Flachbildnerei der Antike den Gipfelpunkt der bewegten Darstellung, wie die Laokoongruppe den der Rundbildnerei. Ich stelle deshalb eine Probe des Frieses an das Ende einer kleinen Zahl von Abbildungen, die einen kleinen Ueberblick über die Entwicklung des Flachbildes in der griechischen Kunst geben sollen.

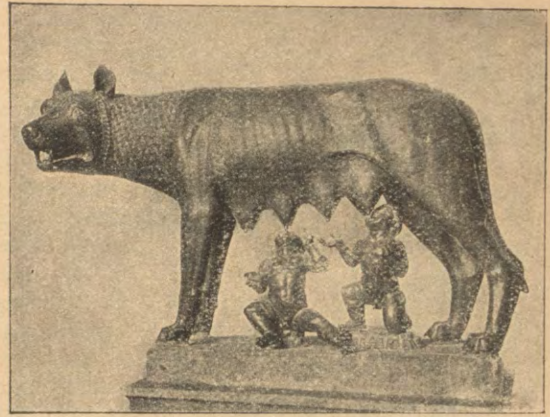


Fig. 176. Eherne Wölfin.
Rom, Kapitol.

Beispiele der Flachbildnerei. Gemeinsam mit der Entwicklung der Rundbildnerei bildete sich auch das Flachbild zu höchster Vollendung aus. Seiner ganzen Art nach war es vornehmlich zum Schmuck von Bauten geeignet, und diese Verwendung behielt es hauptsächlich auch dann noch, als die Rundbildnerei sich völlig aus der Abhängigkeit von der Baukunst gelöst hatte. Wir finden deshalb viele Flachbilder als Zierde einzelner Bauteile, wie z. B. der Metopen oder der Wände der Zelle u. s. w., die meist mit zusammenhängenden Darstellungen geschmückt wurden. Ueber den Stil der Flachbilder ist zu sagen, daß bei den Teilen, die aus der Ferne wirken sollten, z. B. bei den Metopen, naturgemäß ein größeres Heraustreten aus der Fläche (um kräftigere Gegensätze zwischen Licht und Schatten zu erhalten) nötig war, als bei dem aus größerer Nähe zu betrachtenden Schmuck der inneren Gebäudeteile. Eine andere Anwendung fand das Flachbild in den Gedenkpfeilern (Grabstelen), die an den Gräbern errichtet wurden und Bildnisse der Verstorbenen oder Schilderungen des Abschiedes von den Hinterbliebenen enthielten. Für den Schmuck der Metopen gab ich schon in Fig. 92 Beispiele vom Tempel zu Selinunt, die wohl die ältesten erhaltenen Darstellungen dieser Art sind.

Grabstelen des 6. Jahrhunderts v. Chr. In Fig. 157 u. 158 gebe ich nun die Abbildungen zweier Grabstelen, die Bildnisse der Verstorbenen enthalten. Die eine (Fig. 157) zeigt den Toten, einen attischen Hauptmann, in voller Rüstung. Das Bild ist wenig erhaben und erst durch kräftige Bemalung wirksam gemacht worden. Einer freieren Darstellung begegnen wir in Fig. 158, die einen Mann in langem Mantel darstellt, der seinem Hunde eine Heuschrecke hinhält. In der Fußstellung versuchte der Künstler schon eine Loslösung von der reinen Seitenansicht, doch gelangte er dadurch, daß er den rechten Fuß von vorn gesehen bildete, zu einer unnatürlichen Verrenkung der Beine. Den Fortschritt der Flachbildnerei zu Beginn des 5. Jahrhunderts zeigt die Metope vom Tempel zu Olympia (Fig. 101).

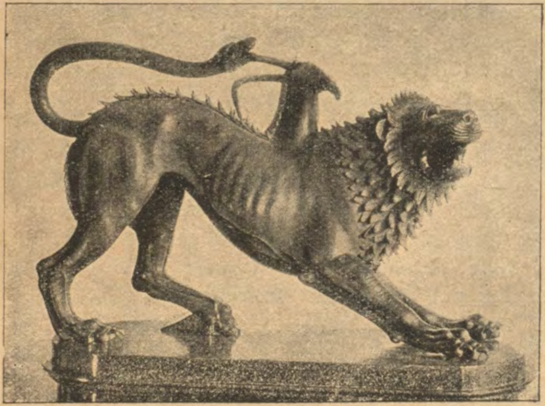


Fig. 177. Chimäre.
Florenz, Museo Nazionale.

Attische Flachbilder des 5. Jahrhunderts. Zur vollen Entwicklung gelangte das Flachbild jedoch erst in den attischen Werken des 5. Jahrhunderts, deren bedeutendste den Schmuck der Zelle des Parthenon bildeten. Fig. 159 zeigt ein Flachbild, das unter der Bezeichnung „die eleusischen Gottheiten" bekannt ist und Demeter, deren Tochter Persephone und den jugendlichen Dionysos darstellen soll. Wahrscheinlich ist es etwas früher entstanden als der Schmuck des Parthenon, doch entstammt es dem Kreise des Phidias. Die Gewänder sind schon sehr schön, doch zeigen sie noch eine gewisse Befangenheit, wie auch die ganz regelmäßig gebildeten Haare. Wirklich



Fig. 178. Prachtamphora mit rotfiguriger Bemalung.
Neapel, Museo Nazionale. (Nach Photographie von Alinari.)

vollendet ist der klassische Flachbildstil in dem zweiten attischen Werke (Fig. 160) mit der Darstellung des Abschiedes des Orpheus von Eurydike, die der Götterbote Hermes zur Unterwelt zurückgeleitet. Die Behandlung ist malerischer, durch kräftiges Hervortreten aus der Fläche treten stärkere Gegensätze in Licht und Schatten auf. Die Formen runden sich mehr und zeigen die größere Fähigkeit des Künstlers in der richtigen Wiedergabe der Körperteile auch in Verkürzungen. Die Gewänder sind schöner durchgebildet und stehen in richtiger Beziehung zu den durch sie verhüllten Körperteilen. Zwischen den beiden Werken stehen die Flachbilder vom Parthenon, deren Bedeutung auf S. 135 erläutert wurde (Fig. 112).

Die Entwicklung des Flachbild-Stiles war damit in der Hauptsache abgeschlossen und es konnte nun nur noch eine Weiterbildung durch Bereicherung der Darstellung und Ausgestaltung der Einzelheiten stattfinden.

Alexandersarkophag. Eine solche ist in dem Flachbildschmuck des sog. Alexander-Sarkophages zu erblicken, dessen Hauptseite ich in Fig. 161 abbilde. Bei den bisher besprochenen Flachbildern standen die Dargestellten nebeneinander, Verdeckungen einer Gestalt durch eine andere wurden möglichst vermieden. Im Gegensatz dazu zeigt die Darstellung am Sarkophage eine Anordnung der Figuren sowohl neben- wie hintereinander, und zwar in drei Reihen oder Gründen, wodurch nicht nur eine stärkere malerische Wirkung, sondern auch eine größere Anschaulichkeit des geschilderten Schlachtgetümmels erreicht wurde.

Der Sarkophag, der in einer großen unterirdischen Grottenanlage in Sidon gefunden wurde, ist an seinen vier Seiten und an den Giebelfeldern der Schmalseiten mit Darstellungen von Kämpfen und Jagden geschmückt. Die hier abgebildete Hauptseite zeigt einen Kampf zwischen Griechen und Persern, an dem auch Alexander der Große, den vermutlich der erste Reiter links darstellen soll, teil nimmt. Aus dem Vorkommen Alexanders in der Schlachtschilderung und in der Löwenjagd auf der entgegengesetzten Seite glaubte man früher entnehmen zu dürfen, daß dieser Sarkophag der Alexanders selbst sei, doch hat sich diese Vermutung als irrig erwiesen. Jedenfalls barg er die Gebeine eines sidonischen Vornehmen, der sich den Sarkophag von einem attischen Künstler des 3. Jahrhunderts herstellen ließ.

Besuch des Dionysos. Die Art des hellenistischen Flachbildes mit Lebens- und Sittenschilderungen, die bei Besprechung der Werke der Rundbildnerei schon erwähnt wurden, zeigt die Abbildung Fig. 162, die den Besuch des Dionysos bei einem Dichter darstellt. Aehnlich den kleinen Rundbildwerken dienten wohl auch derartige Flachbilder zur Ausschmückung der Wohnräume; das Malerische ist deshalb vorherrschend und zeigt sich in der reichen Ausgestaltung des Hintergrundes und dem vielen Beiwerk.

Mediceische Vase. Auch an Prunkgeräten, meist großen Vasen, fand das Flachbild Anwendung. Als Beispiel gebe ich hier (Fig. 163) die sogenannte „mediceische" Vase mit der Darstellung des Opfers der Iphigenie. Eine höhere Kunstrichtung ist in diesen Werken nicht mehr zu erblicken, das Ziel des Künstlers war lediglich, etwas Zierliches und Gefallsames zu bieten.

Altar von Pergamon. Das bedeutendste Werk der hellenistischen Flachbildnerei, und was Umfang und Geschick der Ausführung betrifft auch der ganzen griechischen, ist der

Schmuck des großen Zeus-Altars zu Pergamon, von dem ich ein Bruchstück in Fig. 164 abbilde. Den Inhalt des etwa 120 m langen, $2^3/_4$ m hohen Frieses bildet die Schilderung des Kampfes der olympischen Götter gegen die Giganten. Die Darstellung des menschlichen Körpers in allen möglichen Stellungen und Bewegungen ist außerordentlich gut, doch entbehren die Gestalten der inneren Beseelung, die Künstler hielten sich an das Aeußerliche, ihre Stärke war die vollkommene Beherrschung der Formenbehandlung. Die Körperformen sind meist übertrieben kraftvoll und die Bewegungen oft gewaltsam. Das hier abgebildete Bruchstück zeigt Zeus, der seine Blitze auf die Giganten schleudert; zwei sind getroffen und zusammengebrochen, einem dritten hält er die Aegis entgegen. Der Leib des dritten Giganten endet in zwei Schlangen, deren linke sich emporgeringelt hat und mit dem Adler des Zeus kämpft.

Beispiele der römischen Bildnerei. Anschließend an die Beispiele der griechischen Bildnerei gebe ich in den Abbildungen Fig. 165—174 einige Proben der römischen Rund- und Flachbildnerei.

Gruppe des Menelaos (Fig. 165). In unmittelbarer Anlehnung an die griechische Kunst, vielleicht sogar in teilweiser Nachbildung eines griechischen Vorbildes, entstand die verschieden deutbare Gruppe des Künstlers Menelaos, die jedenfalls einen Abschied zwischen Mutter und Sohn zum Vorwurf hat. Bei aller Schönheit der Ausführung fehlt dem Werke doch das innere Leben, es erscheint mehr das Ergebnis sorgfältiger verstandesmäßiger Abwägung als freier künstlerischer Erfindung.

Schlafende Ariadne (Fig. 166). Das Gleiche gilt von der schlafenden Ariadne, die vielleicht nach einem hellenistischen Vorbilde gearbeitet wurde. Die Haltung ist für eine Ruhende zu gesucht, das Gewand zwar wieder sehr schön gearbeitet aber doch nicht natürlich.

Agrippina (Fig. 167). Bedeutender tritt die römische Kunst in dem Bilde einer sitzenden Frau hervor, das schon zu den auf S. 123 erwähnten Bildnissen gehört. Das Gewand ist nach hellenistischen Vorbildern gearbeitet, der Hauptwert liegt in der einfachen



Fig. 179. Die „Aldobrandinische Hochzeit".
Rom. Vatikan. (Nach Photographie von Alinari.)

und naturwahren Bildung des Kopfes, der von großer lebendiger Schönheit ist. Es ist jedenfalls das Bildnis der älteren Agrippina, der Gemahlin des Germanikus.

Standbild des Augustus und der „Redner" (Fig. 168 u. 169). Die volle Eigenart der römischen Bildniskunst prägt sich in den zahlreichen Standbildern der Kaiser aus, an denen sich zum Teil nicht so stark griechischer Einfluß, als vielmehr der größere Wirklichkeitssinn der italischen — etruskischen — Bildnereikunst bestimmend zeigt. Zur Erläuterung dessen stelle ich neben die Abbildung des besten römischen Kaiserstandbildes das etruskische



Fig. 180. Medea.
Wandgemälde aus Pompeji. (Nach Photographie von Alinari.)

Bronzebild des sogen. Redners, das wahrscheinlich im 2. Jahrhundert v. Chr. entstanden ist. Schon in der Haltung besteht eine große Aehnlichkeit, doch beruht die größere Verwandtschaft in der Ausführung der Köpfe, die an beiden Werken getreu nach der Natur, d. h. ohne Verschönerung gebildet sind.

Der Kaiser ist dargestellt, wie er eine Ansprache an das Heer richtet. Den Oberkörper bekleidet die kurze Tunika und der Harnisch, der mit zahlreichen, sehr schönen Flachbildern geschmückt ist und jedenfalls einem wirklichen Bronzepanzer nachgebildet wurde. Die unbekleideten Füße sind kräftig, die Haltung ist ungezwungen majestätisch. Der kleine auf einem Delphin reitende Amor zu Füßen des Kaisers soll auf die angebliche Abstammung des julischen Hauses, zu dem Augustus gehört, von Venus hindeuten.

Reiterstandbild Marc Aurels (Fig. 170). Das Reiterstandbild des Kaisers Marc Aurel steht an künstlerischem Wert hinter dem Standbilde des Augustus zurück, die Haltung ist unschön, und der Kopf hat nicht die Bedeutung, die den römischen Bildnissen sonst eigen ist. Das Pferd ist plump und unnatürlich in der Fußhaltung. Bemerkenswert ist dieses Standbild deshalb, weil es lange Zeit das einzige bekannte Reiterbild der antiken Kunst war und als solches einen großen Einfluß auf ähnliche Werke zur Zeit der Renaissance hatte.

Antinousbilder. In der letzten Zeit der blühenden römischen Kunst gingen die Künstler bei den Bildnissen wieder auf die griechische veredelnde Weise zurück. Auch das Standbild Marc Aurels zeigt Bestrebungen in dieser Richtung, doch treten diese deutlicher an den Antinousbildern hervor. Antinous war der Liebling des Kaisers Hadrian, der ihm nach seinem Tode göttliche Ehren erweisen ließ. Es wurden ihm viele Bildsäulen errichtet, deren beste die Abbildung Fig. 171 zeigt. In der Haltung und in den Verhältnissen ist der Speerträger des Polyklet vorbildlich gewesen, doch zeigen die Formen größere Weichheit. Der Kopf zeigt trotz des Idealisierens eine feine Kennzeichnung der Eigenart des Jünglings. Die glatte Behandlung des Fleisches, die für die Kunst zur Zeit Hadrians bezeichnend ist, zeigt auch ein Flachbildnis desselben Jünglings. (Fig. 172.)

Römische Flachbilder (Fig. 173—175). Die römischen Werke dieser Gattung unterscheiden sich von den griechischen durch Vernachlässigung der Regeln für den guten Flachbildstil,



Fig. 181. Opfer der Iphigeneia.
Wandgemälde aus Pompeji. (Nach Photographie von Alinari.)

dann auch durch den Inhalt. Vorwiegend wurden sie zur Schilderung geschichtlicher Ereignisse benutzt und fanden deshalb vielfache Verwendung an den Ehren- und Gedenksäulen sowie den Siegesthoren. Meist beschränkte sich die Darstellung auf trockne Wiedergabe der Vorgänge, ohne höhere künstlerische Absichten, wie z. B. die Probe (Fig. 173) von der Markussäule zeigt, die das sogen. „Regenwunder", durch das die Römer im Markomannenkriege aus großer Bedrängnis befreit wurden, darstellt. Die Flachbilder zogen sich in ununterbrochener Folge schraubenförmig aufsteigend an der Außenseite der Säule entlang. Ihr Wert ist wegen der getreuen Wiedergabe der Sitten und Gebräuche der Römer und der feindlichen Völker für die Geschichte bedeutender als für die Kunst.

Eine andere Art des Flachbildes zeigt das Stück (Fig. 174) vom Sockel der Säule des Antoninus Pius. Es stellt die Apotheose — Vergötterung — des Kaiserpaares dar. Links und rechts sitzen sinnbildliche Gestalten: in der Mitte schwebt der Genius der Unsterblichkeit, der auf seinem Rücken das Kaiserpaar emporträgt.

Auch in der römischen Flachbildnerei ging man zuletzt wieder auf griechische Art zurück und zwar vornehmlich in den zahlreichen Sarkophagen, die mit Darstellungen aus der griechischen Sage geschmückt wurden. Die Künstler beschränkten sich jedoch auf rein äußerliche Nachahmungen, das eigene Empfinden und Erfinden war ihnen verloren gegangen, so daß der Kunstwert der meisten dieser Sarkophage gering ist. Der in Fig. 175 abgebildete Sarkophag zeigt eine Darstellung aus der Niobesage.

Tier-Bilder. Zum Schluß der hellenischen Bildnerei gebe ich noch die Abbildungen zweier berühmter Tierdarstellungen, deren Entstehungszeit und Ursprung nicht sicher nachzuweisen ist. Das eine (Fig. 176) ist die sogen. kapitolinische Wölfin. Es ist keine unmittelbare Naturnachbildung, der Körper ist stilisiert, was besonders bei den Haaren des Halses und Rückens deutlich sichtbar ist. Man nimmt jetzt an, daß die Wölfin ein etruskisches Werk, etwa aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., ist. Die beiden Kinder wurden im 16. Jahrhundert durch Guglielmo della Porta hinzugefügt. Das zweite Tierbild stellt eine sogen. Chimäre dar, ist also ein reines Phantasiegebilde. Auch die Chimäre wurde für etruskische Arbeit gehalten, doch ist sie wahrscheinlich die Nachbildung eines griechischen Vorbildes aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (Fig. 177).



Fig. 182. Iphigeneia in Tauris.
Wandgemälde aus Pompeji.
(Nach Photographie von Alinari.)

* * *

Die Malerei der Griechen. Aeußerst lückenhaft und unsicher sind unsere Kenntnisse von der Malerei der Griechen, die hauptsächlichen und für die Kunstentwicklung entscheidenden „großen" Werke sind vernichtet, und man muß sich fast ausschließlich an die Ueberlieferungen halten, deren Wert sicher zu beurteilen wir auch nicht in der Lage sind. Eines geht jedoch aus den Berichten der alten Schriftsteller hervor: nämlich, daß die Zeitgenossen die Malerei höher schätzten als die Bildnerei.

Wenn man nun auf Grund ihrer Urteile über Bildnereiwerke, die wir wenigstens teilweise prüfen können, den Alten Kunstverständnis zuerkennen muß, so wird man daraus folgern dürfen, daß die Gemälde in der That die begeisterte Wertschätzung verdienten, die ihnen in den erwähnten Berichten zu teil wird. Soweit man aus den erhaltenen Werken eine eigene Anschauung gewinnen kann, widerspricht diese auch keineswegs der Annahme, daß thatsächlich die griechische Malerei großartige Kunstwerke geschaffen habe.

Es sind allerdings fast ausschließlich nur Arbeiten kunstgewerblicher Natur — bemalte Gefäße und Wandmalereien in Gemächern — die wir noch mit eigenen Augen sehen können, gerade diese lassen aber zurückschließen, daß die „höhere Kunst" wirklich voll entwickelt war. Ueber die Anfänge dieser Entwicklung geben die „Gefäße", über das Ende die „Wandmalereien" der römischen Kaiserzeit Aufschluß.

Gefäßmalerei. Ueber die Gefäßmalerei des 8. und 7. Jahrhunderts habe ich bereits früher gesprochen und wäre nur noch zu bemerken, daß Korinth ein Hauptsitz dieser kunstgewerblichen Thätigkeit war. Im 6. Jahrhundert erscheinen dann verschiedene andere Orte als Fabrikstätten, von denen jede eine besondere Gattung hauptsächlich pflegt. Unter diesen tritt dann Athen in den Vordergrund und verdrängt auf dem „Weltmarkt" die anderen, namentlich wird Italien mit attischen Gefäßen versorgt.

Schwarzfiguriger Stil. Im Laufe des 6. Jahrhunderts entwickelte sich auch ein neuer Stil, welchen man als den „schwarzfigurigen" bezeichnet, da die Werke dieser Zeit durch Verwendung schwarzen Firnisses gekennzeichnet sind. Schon in der Formbildung der Gefäße giebt sich ein großer Fortschritt und reiche Erfindungsgabe kund. Schwungvolle Linien und schöne Verhältnisse zeichnen sie aus. Die Hauptsache ist jedoch die Ausbildung der Zeichnung, welche ja die Grundlage der Malerei ist.



Fig. 183. Mumienbildnis aus el Fayum.

Die Verzierungen. Die reinen Verzierungen (Ornamente) sind nicht mehr „geometrischer" Natur, sondern man verwendet jetzt vorwiegend Formen der Pflanzen, welche mit feinem Verständnis umgewandelt — „stilisiert" — werden. Immer mehr treten aber jetzt die figürlichen Darstellungen in den Vordergrund, da man die Gefäße mit Schilderungen von Vorgängen, sowohl des gewöhnlichen Lebens, wie solchen aus den Göttersagen und Dichtungen, schmückt. Letztere werden mit besonderer Vorliebe behandelt, da sie den Verfertigern Gelegenheit geben, ihre Vielseitigkeit zu zeigen.

Fortschritte der Zeichnung. Es ist nicht zu verkennen, daß in der Auffassung und Wiedergabe des menschlichen Körpers die Zeichner den gleichzeitigen Bildhauern überlegen erscheinen. Auch wissen sie lebendige Bewegung gut zum Ausdruck zu bringen. Die Gestalten werden noch durchwegs in Seitenstellung dargestellt, die Frauen von den Männern durch weiße Färbung unterschieden.

Die ganze Herstellungsweise bedingte natürlich die Beschränkung auf einfache Vorwürfe und Stellungen. Die Umrisse der Figuren wurden auf dem rotgelben Thongrunde vorgezeichnet und dann mit dem glänzend schwarzen Firnis ausgefüllt, in diese schwarze Fläche mußten dann mit dem Griffel die weiteren Umrißlinien eingeritzt werden. Einzelne Teile wurden dann noch mit rötlicher oder weißer

Farbe übermalt; so alle unbekleideten Körperteile der Frauen. Die Gestalten mußten bei diesem Verfahren die Art von Schattenbildern beibehalten und eine größere Feinheit in der Ausführung der Einzelheiten war nicht möglich.



Fig. 184. Taubenmosaik aus der Villa Hadrians.
Rom. Kapitolinisches Museum.

Rotfiguriger Stil. Dazu gelangte man nun zu Ende des 6. Jahrhunderts durch die einfache Umkehrung der Grundfarben, indem man nicht mehr die Umrisse der Figuren mit schwarzem Firnis ausfüllte, sondern den Grund, so daß die Gestalten jetzt in Rotgelb erschienen. Mit dieser Erfindung war ein weiterer Fortschritt auch im Stile gegeben, denn auf dem rotgelben Figurengrunde ließ sich durch Einzeichnung schwarzer Linien viel mehr an Einzelheiten wiedergeben. Die Zeichnung des „rotfigurigen" Stils ist demnach auch schon weit „künstlerischer" als jene des schwarzfigurigen. Die Stellungen sind freier, die Bewegungen lebendiger, die Körperformen und die Gesichter ausdrucksvoller.

Die Fig. 178 zeigt ein im rotfigurigen Stil bemaltes Prachtgefäß, eine Amphora mit der Darstellung einer Amazonenschlacht. Das Gefäß ist wie die meisten anderen derartigen Kunsterzeugnisse in Italien gefunden worden, stammt aber wahrscheinlich aus Griechenland oder ist wenigstens von einem griechischen Künstler hergestellt worden. Der Wert liegt nicht allein in der Malerei, sondern auch in den schönen Formen und Verhältnissen, die fast allen, auch den unbedeutendsten Gebrauchsgefäßen eigen sind.

Kunstmalerei. — Polygnot. Die Gefäßmalerei war Sache von Handwerkern, und wenn diese schon Arbeiten in „künstlerischem" Stile liefern konnten, so muß wohl vorausgesetzt werden, daß die „Kunstmaler" noch Besseres leisten mußten. Als der „große Meister" tritt nun um die Mitte des 5. Jahrhunderts, nach den Perserkriegen, Polygnot auf, dessen Ruhm nicht minder groß war, wie jener des Phidias. Da von seinen Werken nichts erhalten ist, müssen wir uns mit den Schilderungen der alten Schriftsteller begnügen, aus welchen hervorgeht, daß Polygnot nicht nur der „erste Maler" seiner Zeit war, sondern überhaupt auf die ganze künstlerische Entwicklung einen bestimmenden Einfluß übte, so daß auch die Bildnerei — er soll selbst auch in dieser sich versucht haben — von ihm lernte. Seine Stärke lag in der Anordnung und Zusammenstellung (Komposition) der handelnden Gestalten und anderer Einzelheiten, ferner in dem Ausdruck der inneren, geistigen Bewegung.

Beschränkung auf Umrißzeichnungen. Im wesentlichen waren seine Gemälde auch Umrißzeichnungen, welche mit leichten Farben ausgefüllt wurden, der Schatten war nur durch schwarze Striche angedeutet; am ehesten kann man sich vielleicht dieselben vorstellen, wenn man an gemalte Glasfenster denkt, bei denen auch nur farbige Flächen von Umrißlinien umrandet erscheinen. Von Farben soll Polygnot nur vier verwendet haben.

Bemalte Flachbildwerke. Den reinen Wandgemälden schlossen sich die bemalten Flachbildwerke an, bei denen überhaupt der innige Zusammenhang zwischen Malerei und Bildnerei zu Tage tritt, so daß manche der Anschauung sind, die Flachbildnerei sei aus der Malerei hervorgegangen. Da nämlich die Maler noch nicht im stande waren, ihre Figuren körperlich zu gestalten, sondern nur Umrisse auf der Fläche gaben, so suchten sie

den Eindruck des Körperlichen durch Austiefung des Untergrundes zu erzielen. Diese Ansicht hat in der That viel Bestechendes, und es dürfte wirklich bei manchen Gemälden dieser Kunstgriff angewendet worden sein. Andererseits erscheint aber das Einschnitzen von Figuren, sowie (in der Töpferei) das Aufsetzen von solchen auf die Fläche auch als eine ursprüngliche Kunstübung. Jedenfalls ist aber die Wechselwirkung der beiden Kunstzweige auf einander sicher.

Weitere Entwicklung der Malerei. Zeuxis. Parrhasios. Die Gesetze des „räumlichen und körperlichen Sehens" — Perspektive und Modellierung — hatte Polygnot noch nicht gekannt und angewendet. Die Perspektive soll zuerst der Athener Agatharchos, welcher für die Bühnen „Coulissen" malte, berücksichtigt haben, während die Schattengebung auf Apollodoros zurückgeführt wird. Diesen Fortschritten in der Malweise folgte auch ein solcher in der ganzen künstlerischen Auffassung.

Der Aufschwung der Malerei, die nicht mehr blos Wandgemälde, sondern selbständige Tafelbilder liefert, fand namentlich in Kleinasien statt, wo auch die berühmtesten Meister des 5. Jahrhunderts — Zeuxis und Parrhasios, beide in Ephesos — wirkten. Die Berichte heben insbesondere die ungemein große Natürlichkeit ihrer Gemälde hervor; jedenfalls liegt der Kern dieser Erzählungen darin, daß die Meister nicht nur durch richtige Verteilung von Licht und Schatten und entsprechende Zeichnung, sondern auch durch naturwahre Farbengebung den Eindruck des Körperlichen und Wirklichen hervorzurufen verstanden, also die eigentliche malerische Wirkung erzielten. Da die gleichzeitige Bildnerei nicht nur in vollendeter Wiedergabe der Formen des Körpers, sondern auch im Ausdruck der Eigenart und der seelischen Zustände Großartiges leistete, so muß wohl auch die Malerei in dieser Hinsicht ihr mindestens gleich gekommen sein, sonst hätten die Alten sicherlich nicht ihre Werke oft höher geschätzt, als jene der Bildhauer.

Ein Zeitgenosse der Vorgenannten war auch Timanthes, ein Inselgrieche, dessen berühmtestes Gemälde — Opferung der Iphigeneia — wie man annimmt, in dem Flachbildwerke eines runden Altars (zu Florenz) nachgebildet ist.

Malerschulen in Griechenland. Im 4. Jahrhundert wurde wieder das Festland auch in der Malerei tonangebend; in Sikyon, Athen und Theben entstanden besondere „Schulen". Die Sikyonier sollen hauptsächlich durch Strenge und Richtigkeit der Zeichnung sich hervorgethan haben. Von einem ihrer Meister, Pausias, wird berichtet, daß er nicht nur vorzügliche Blumenstücke malte, sondern auch Deckengewölbe mit seinen Werken schmückte, bei denen die Kunst der Verkürzungen gerühmt wurde. In Athen hatte Nikias den erneuten Aufschwung der Malkunst eingeleitet, seinen Werken wird ein Zug ins Großartige nachgerühmt. Ein Wandgemälde auf dem Palatin gilt als Nachbildung eines seiner Gemälde.



Fig. 185. Mosaik aus Pompeji.
Neapel. Museo Nazionale. (Nach Photographie von Alinari)

Apelles. Als der größte Maler des Altertums wird Apelles genannt, ein Kleinasiate, der in Ephesos und dann in Sikyon sich ausgebildet hatte. Schon Philipp von Macedonien hatte ihn an seinen Hof berufen und mit Lysippos teilte er sich in die Gunst Alexander d. Gr., für den er hauptsächlich arbeitete. Die Zeitgenossen nannten seine Werke „unnachahmlich" hinsichtlich der Feinheit der Formen,

der Zartheit und des Glanzes der Farben und der großartigen Auffassung des seelischen Ausdrucks. Von seinen Zeitgenossen soll Protogenes ihm ebenbürtig gewesen sein, obwohl noch einige andere Meister hohen Ruf genossen.

Die Malerei der hellenistischen und römischen Zeit. Die Malerei schlug nun im Allgemeinen dieselbe Richtung ein, wie die Bildnerei, die als „hellenistische" bezeichnet wird. Vorgänge des gewöhnlichen Lebens und Szenen aus den Göttersagen werden mit Vorliebe behandelt, insbesondere spielen „Liebesgötter" (Eroten) eine große Rolle; die Formgebung ist völlig durchgebildet, überhaupt die Kunstfertigkeit hoch entwickelt. Die Pracht- und Kunstliebe der Nachfolger Alexanders und der ganzen damaligen vornehmen Welt förderte



Fig. 186. Das Kolosseum.
Rom. (Nach Photographie von Anderson.)

natürlich die Malerei ungemein, denn die Künstler fanden „lohnende Beschäftigung". Bemerkt sei noch, daß jetzt auch eine Landschaftsmalerei aufkam, welche allerdings die Natur nicht voll erfaßte, aber immerhin schon eine anmutige Stimmung zum Ausdruck bringen konnte.

In der römischen Zeit waren die Verhältnisse in gleicher Weise für die Malerei günstig, was die Ausdehnung der Kunstthätigkeit anbelangt. Auch beteiligten sich Italiker selbst in höherem Maße daran, wenn auch griechische Künstler die besseren Sachen lieferten. Die Bildnismalerei wurde besonders gepflegt; im übrigen scheint man hauptsächlich Nachbildungen geschaffen zu haben, wobei freilich die Vorbilder vielfach verändert wurden.

Erhaltene Werke. — Pompeji. Wie bereits erwähnt wurde, ist von den ursprünglichen Werken all der genannten Meister nichts vorhanden, und selbst bei den Nachbildungen sind die Vorbilder nicht mit voller Sicherheit zu bestimmen. Diese geben auch mehr nur eine Vorstellung von der Zeichnung und Anordnung des Urbildes; für die Hauptsache, die ursprüngliche Farbengebung, sind sie keine zuverlässigen Zeugnisse.

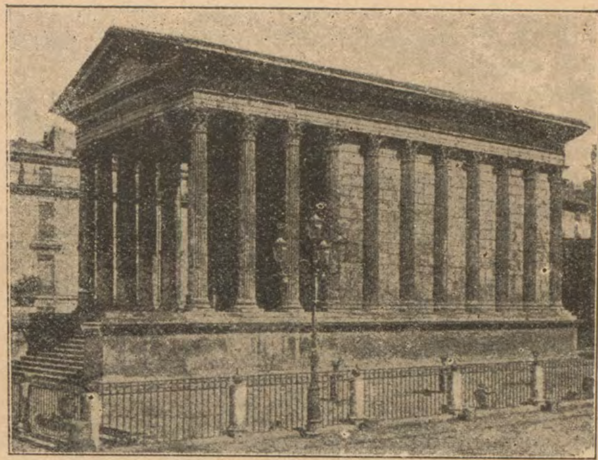


Fig. 187. Römischer Tempel in Nimes.
(Jetzt Maison caré genannt.)

Pompeji hat uns die meisten und wertvollsten Aufschlüsse über den Stand der antiken Malerei gegeben. Hier wurden so viele vorzüglich erhaltene Wandgemälde ausgegraben, daß man einen genügenden Einblick in die Kunstthätigkeit der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. gewinnt. Pompeji war aber nur eine Landstadt und sicher nicht eine Kunststätte ersten Ranges. Die Ausschmückung der Wohnräume wird hier wohl mehr Kunsthandwerkern als eigentlichen Künstlern überlassen worden sein. Wahrscheinlich haben diese auch ihren Darstellungen zumeist Vorbilder berühmter Meister zu Grunde gelegt. Diese Wandgemälde zeigen also einerseits den vorhandenen Formenschatz, andererseits die Höhe der Arbeitsfertigkeit, lassen also mindestens ahnen, was die großen Künstler geleistet haben mochten.

Aldobrandinische Hochzeit. Das berühmteste und was die Anordnung betrifft beste noch vorhandene Werk ist ein im Jahre 1606 in Rom gefundenes Gemälde auf Stuckgrund, die sog. Aldobrandinische Hochzeit (Fig. 179), das seinen Namen nach dem ersten Besitzer, dem Kardinal Aldobrandini, führt. In der Mitte sitzt die in ihren Schleier gehüllte Braut, neben ihr die Göttin der Ueberredung. Andere Frauen und Mädchen, (Göttinnen und Musen), bereiten teils das Brautbad, teils stimmen sie das Hochzeitslied an. Der Bräutigam sitzt auf der Schwelle zur Brautkammer. Es liegt hier wahrscheinlich die freie Nachbildung eines griechischen Gemäldes vor.

Medea und Iphigeneia. Letztere Annahme dürfte auch für die anderen drei Proben gelten. Da die Ausführung nur wenig künstlerisch ist, so geben sie, wie ich nochmals betone, kein wirkliches Bild der „vollendeten" antiken Malerei, sondern nur einen schwachen Abglanz derselben. Der Inhalt aller drei Bilder ist dem griechischen Sagenkreis entnommen, und zwar zeigt das erste (Fig. 180) die in tiefes Sinnen versunkene Medea; möglicherweise einem Gemälde des Timomachos von Byzanz nachgebildet. Das Opfer der Iphigeneia (Fig. 181) enthält vielleicht Anklänge an ein berühmtes Gemälde des Timantes von Kythnos. Die Gestalt rechts ist der Priester, der das Opfer vollziehen soll, links der Vater der Iphigeneia, Agamemnon, der in tiefem Schmerz sein Haupt verhüllt. Fig. 182 zeigt Iphigeneia in Tauris an der Spitze eines Zuges der Priesterinnen. Die Zeichnung ist hier weniger steif und auch die Malart besser als in dem vorgenannten Bilde.

Die Bildnisse von el Fayum. Eine Anzahl anderer höchst wertvoller Zeugnisse haben in neuerer Zeit die Gräber von el Fayum in Aegypten geliefert. Dort fand man Mumien, deren Gesichter mit bemalten Holztäfelchen bedeckt waren, welche das Bildnis des Toten darstellten. — Diese Bildnisse, welche aus verschiedenen Zeiten stammen — die meisten wahrscheinlich aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. —, sind sehr ungleichartig. Einzelne zeigen eine ganz vollendete künstlerische Ausführung und sind wirkliche Meisterwerke der Bildniskunst; selbst die minderwertigen aber zeichnen sich durch lebendige Wiedergabe der bezeichnenden Eigentümlichkeiten und volle Naturwahrheit aus (Fig. 183).

Malweisen. Besonders beachtenswert sind die Bildnisse hinsichtlich ihrer Herstellungsweise; die meisten sind nämlich enkaustisch (eingebrannt) gemalt. Dieses Verfahren bestand

im folgenden: Gepulverte Farbe wurde mit Bienenwachs, mit einem Zusatz von Harz vermischt, das Gemenge wurde dann auf einem Rost erwärmt und auf die Holztafel entweder mit einem Pinsel aufgestrichen oder mit einem löffelförmigen Werkzeug (cestrum) aufgetragen und mit diesem weiter verarbeitet.

Der Hauptvorzug dieses Verfahrens lag in der Erhaltung der Frische der Farben und Erhöhung ihrer Leuchtkraft. Ein Teil ist a tempera gemalt, d. h. mit Wasserfarben, die mit Eiweiß und Eigelb gebunden sind.

Bei den Wandbildern wurde in der Weise verfahren, daß auf die Wandfläche Stuck in zwei oder drei Schichten aufgetragen wurde, deren oberste eine Beimischung von Wachs enthielt, da hier dem Stuck gleich der Farbstoff zugesetzt ist. Auf diesem (einfarbigen) Untergrunde wurden dann die übrigen Zierstücke und Darstellungen aufgemalt.

Mosaiken. Eine Abart der Malerei fand in Rom, namentlich seit der Kaiserzeit, besondere Pflege: die Mosaikmalerei. Das Verfahren, durch Zusammensetzen farbiger Steinchen und Glasstiftchen Ziermuster herzustellen, ist „uralt" und wurde auch im Osten vielfach angewendet. Erst im letzten Jahrhundert v. Chr. scheint man angefangen zu haben, ganze Gemälde auf diese Weise nachzuahmen. Die Mosaikmalerei wurde hauptsächlich für den Fußboden, in geringerem Maße auch für Wände benutzt, und hängt ihre Ausbildung mit der steigenden Prunksucht der römischen Gesellschaft zusammen. Sie blieb auch in der Folgezeit sehr beliebt, da ja bei ihr das Handwerksmäßige überwiegt und keine höhere Kunstfertigkeit erforderlich ist.

Von den zwei Proben ist die erste, das sogenannte „Tauben-Mosaik", die Nachbildung eines Werkes des Sosos aus dem Königspalaste zu Pergamon; die zweite stellt einen Bühnenvorgang dar und stammt laut Inschrift von Dioscurides, einem Künstler aus Samos. (Fig. 184 u. 185.)

* * *

Römische Baukunst. Auf dem Felde der Bildnerei und Malerei erweist sich die römische Kunstthätigkeit nur als eine Fortsetzung der griechischen, die auf einen anderen Boden verpflanzt ist und hier sich den Eigenheiten und Bedürfnissen einer Gesellschaft anpaßt, welche übrigens in Sachen des Geschmackes auch „griechisch" gebildet war. In der Baukunst jedoch brachten es die Römer zu einer mehr selbständigen Eigenart, wenn auch diese nicht als etwas Einheitliches und dem römischen Geiste unmittelbar Entsprungenes erscheint, sondern das Ergebnis einer bewußten Vermischung verschiedener Grundteile war. Der scharfe Verstand spielt hierbei eine größere Rolle als das Kunstgefühl.

Verbindung der altitalischen und griechischen Bauweise. In Kürze läßt die römische Baukunst in der Hauptsache sich dahin kennzeichnen, daß sie zunächst den einheimischen italischen Gewölbebau mit dem griechischen Säulenbau vereinigte und sodann auf malerische Wirkung das Hauptgewicht legte.

Die italische (etruskische) Bauweise war ohnehin schon frühzeitig von griechischen Anschauungen beeinflußt worden; zu Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. begann dann der griechische Stil den einheimischen in den Hintergrund zu drängen, erfuhr aber dabei mannigfache Umbildung. Die Tempelform des Prostylos wird zunächst eingeführt, bei der Neigung der Römer zum Großartigen



Fig. 188. Grabmal der Cäcilia Metella.
Rom, Via Appia.

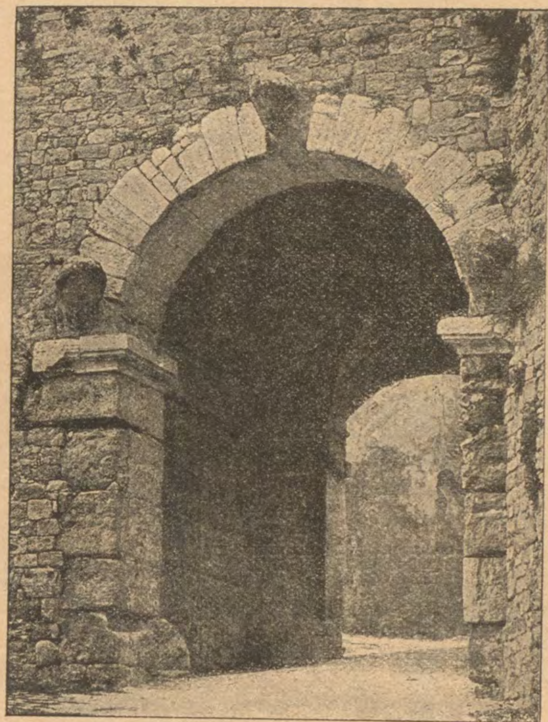


Fig. 189. Thor in Volterra.
(Nach Photographie von Alinari.)

und Ausgedehnten kommt aber bald der Dipteros — bei dem zwei Säulenreihen die Zelle umgeben — stark in Aufnahme.

Umbildung der Stilformen. Die römische Säule. Bei den Säulen wurden zwar alle Stilarten angewendet, aber in verschiedenem Maße. Der einfache dorische Stil fand den geringsten Anklang, am meisten bevorzugt wurde, weil der prächtigste, der korinthische. — Die dorische Säule wurde ziemlich frei umgebildet, indem man die etruskischen Sockelbildungen beibehielt und den Knauf mit Verzierungen versah. Die jonische Form verlor bei den Römern wieder viel von ihrer anmutigen Eigenart und wurde derber gestaltet. Die korinthische Säule dagegen erscheint in der römischen Behandlung noch feiner und reicher durchgebildet. Bald genügte auch diese Form nicht mehr, und man verband die Grundteile des korinthischen mit jenen des jonischen Knaufes, indem man auf die Akanthusblätter noch Schneckenglieder (Voluten) aufsetzte. Damit war das zusammengesetzte römische Kapitäl entstanden.

Das römische Kapitäl ist im Grunde widerspruchsvoll, da auf dem leichten Blattwerk die schweren Schneckenglieder lasten, andererseits aber war eine Verstärkung des Knaufes begründet, da ja die römische Säule weit größere Massen zu tragen hatte. Vor allem aber war sie wirkungsvoll, und unter diesem Gesichtspunkte wurden auch das Gebälk und die übrigen Bauglieder behandelt, indem man die Zieraten häufte.

Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues. Die Großartigkeit der römischen Bauten war nur ermöglicht durch Anwendung des Bogens und Gewölbes und letzteres wurde daher auch meisterhaft ausgebildet. Der reine griechische Stil gestattete keine Stockwerke, die Bauten konnten daher eine gewisse Höhe nicht überschreiten, und damit war auch die Breitenausdehnung beschränkt. Indem man nun Bogenreihen übereinanderstellte, konnte man eine bedeutende Höhenentwicklung erreichen, ohne daß das Bauwerk schwerfällig wurde, und die Gewölbeform ermöglichte die Eindeckung auch weiter Räume, welche mit Flachdecken nicht zu erzielen war.

Kreuzgewölbe. Kuppel. Das ursprüngliche einfache Tonnengewölbe, bei welchem die ganze Last auf den Seitenwänden ruht, wurde von den Römern zum Kreuzgewölbe ausgebildet und damit die Last auf vier Seiten verteilt. Damit konnte man nicht nur größere Spannungen erzielen, ohne die Wandmassen zu verstärken, sondern erhöhte auch die künstlerische Wirkung, da die Durchschneidung der Linien und die Gliederung des Gewölbes in Bogendreiecke dem Schönheitssinne entspricht.

In letzter Linie erscheint dann das Gewölbe zur Kuppel entwickelt, welche für die Rundbauten nötig war.

Rundbauten. Diese sind auch eine römische Eigentümlichkeit. Die Griechen hielten bekanntlich an der rechteckigen Grundanlage fest und wandten nur bei Theatern den Halb-

kreis an. Ueberhaupt zeigen die Römer eine Vorliebe für Rundformen und fügten solche auch bei rechteckigen Grundanlagen ein.

Basilika. Dies zeigt sich insbesondere bei einer Gebäudeart, die zwar auch auf eine griechische Form zurückgeht, aber erst von den Römern völlig ausgebildet wurde: bei den Basiliken. (Der Name — er bedeutet „königliche Halle" — rührt von dem athenischen Archon Basileus, dem „obersten Richter", her, dessen Amtssitz damit bezeichnet wurde.) Die römischen Basiliken dienten als Gerichtshallen, sowie für den kaufmännischen Verkehr (Börsenhallen), und erscheinen in ihrer Anlage gewissermaßen als eine Umkehrung der Tempelanlage. Bei letzteren umgaben die Säulen von außen den Hauptraum, bei der Basilika standen sie im Innern und waren von Außenmauern mit Rundbogenfenstern eingeschlossen.

Der Grundplan der Basilika war rechteckig, an der einen Schmalseite war jedoch eine halbkreisförmige Nische (Apsis) angebracht. Die gewöhnlichen Basiliken enthielten nur zwei Säulenreihen, so daß der Raum in drei Schiffe geteilt wurde, prunkvollere erhielten vier Säulenreihen. Die Decken waren anfangs flach — die Halbkreisnische jedoch stets mit einer Halbkuppel überwölbt —, später wurden die Schiffe auch mit Tonnengewölben versehen. (Abweichungen von dieser Form kamen natürlich auch vor; so hatte die Basilika zu Trier keine Säulen, jene des Constantin zu Rom hatte im Mittelschiffe ein Kreuzgewölbe.) Daß man die Gewölbe unmittelbar auf den Säulen aufruhen ließ, erscheint auch als ein weiterer Fortschritt der römischen Baukunst.

Palastbauten. Ihre großartigsten Leistungen weist diese in den riesigen Prachtbauten auf, welche im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. die Kaiser errichteten. Die Tempelbauten treten bei den Römern hinter den anderen öffentlichen Gebäuden anscheinend zurück, nicht weil ihre Zahl an sich gering, sondern weil jene der anderen Gebäude und der Umfang der letzteren groß war; ferner wurden viele Tempel in der christlichen Zeit zu Kirchen umgestaltet, sind also in ihrer eigentlichen Gestalt nicht mehr erkennbar.

Was die anderen Denkmalsbauten anbelangt, so sind einige Arten hervorzuheben, deren Entstehung durch die allgemeinen römischen Verhältnisse bedingt war.

Da finden wir zunächst die großartigen Paläste der Kaiser. Der Palatinushügel in Rom, auf welchem die älteste Stadt gegründet worden war, wurde auch Herrschersitz und seit Augustus mit riesenhaften Palästen bedeckt. Solche entstanden aber in der späteren Zeit auch an anderen Orten, da seit der Reichsteilung die Kaiser verschiedene Sitze hatten. Einer der bedeutendsten dieser Palastbauten war der des Diocletian zu Salona (jetzt Spalato in Dalmatien). Auch die Landsitze der Kaiser gaben an Pracht und Ausdehnung den städtischen Palästen in nichts nach; das großartigste „Wunderwerk" dieser Art war wohl die Villa Hadrians bei Tivoli.

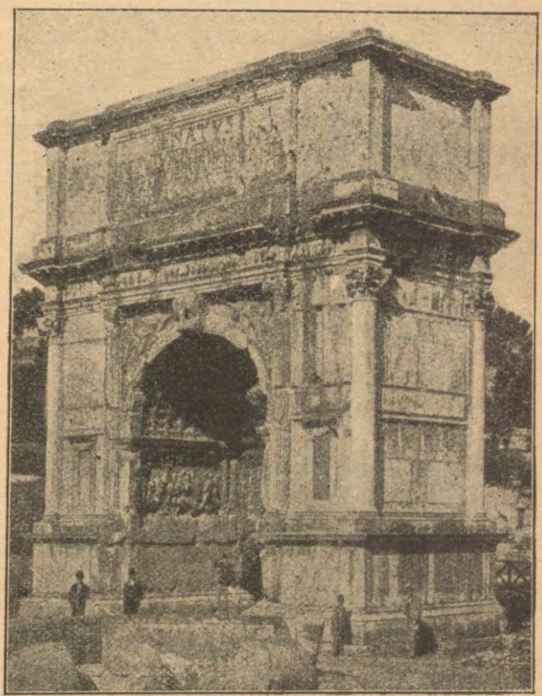


Fig. 190. Triumphbogen des Titus.
Rom. (Nach Photographie von Alinari.)

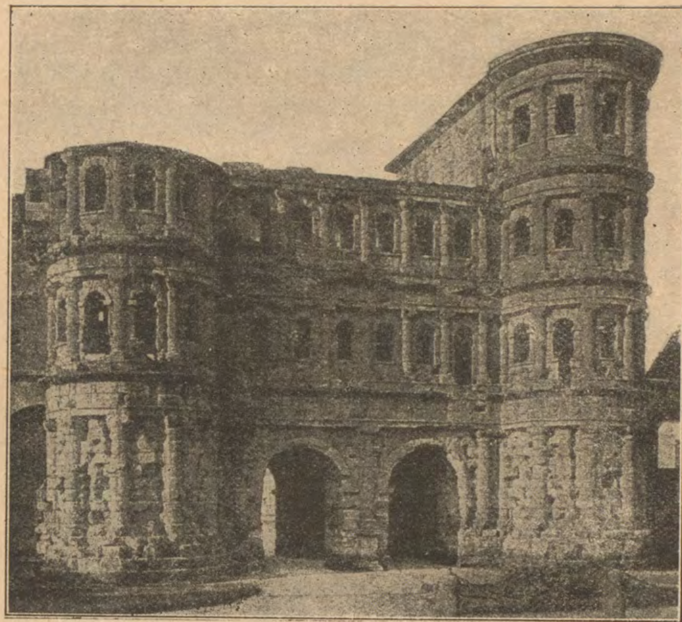


Fig. 191. Porta Nigra zu Trier.

Mit den kaiserlichen Palästen und Villen wetteiferten jene der vornehmen Geschlechter; auch von solchen sind ansehnliche Reste erhalten.

Die Anlage und Einteilung des üblichen römischen Wohnhauses war im Allgemeinen auch für die Paläste maßgebend, nur sind Verhältnisse und Ausdehnung ins Gewaltige gesteigert und die späteren Palastanlagen stellen sich als eine Vereinigung verschiedener Baulichkeiten dar.

Grabmäler. Zu den Bauten, die persönlichen Zwecken dienten, zählen auch die Grabmäler, welche verschiedene Formen aufweisen. In der älteren Zeit hatte man die altitalischen (etruskischen) Gepflogenheiten beibehalten und waren die Gräber gewöhnlich unterirdische gewölbte Kammern oder Felsengräber, welche eine geschmückte Schauseite hatten. Da die Grabgewölbe stets für die ganze Familie bestimmt waren, so besaßen sie eine ziemliche Ausdehnung; in den Wänden waren kleine Nischen ausgetieft, in welchen die Aschenurnen beigesetzt wurden. (Diese vielen Nischen machten die Grabkammern den Taubenhäusern ähnlich, daher hießen sie Columbarien.)

Später kam bei den Vornehmen immer mehr die Sitte auf, freistehende Grabmäler zu errichten, und zwar in Form kleiner Tempel oder turmähnlicher Aufbauten, mit Säulenstellungen; auch die Pyramiden wurden nachgeahmt.

Die bedeutendsten Werke bestanden jedoch aus einem mächtigen quadratischen Unterbau, in welchem die Grabkammer sich befand, mit einem hohen Rundbau — oft in mehreren Stufen — darüber, der mit Säulen und Bildwerken reich geschmückt wurde. Ein hervorragendes Beispiel dieser Art war das Mausoleum des Kaisers Hadrian, dessen untere Teile in der „Engelsburg" erhalten sind.

Die Form von Altarbauten und Nischen war gleichfalls beliebt, wie überhaupt die Grabmäler eine reiche Mannigfaltigkeit in der Gestaltung aufweisen. Bei der Prachtliebe der römischen Gesellschaft war der üppige Schmuck mit Säulen, Bildwerken und Malereien (in den Grabkammern) selbstverständlich.

Die öffentlichen Plätze. Von den öffentlichen Gebäuden wurde eine Gattung — die Basilika — bereits erwähnt. Diese kamen erst in der Kaiserzeit auf, in der älteren Zeit wurde auch Gericht auf „offenem Markt" gehalten. Der Marktplatz — forum — spielte bei den Römern wie auch bei den Griechen eine große Rolle, er war Mittelpunkt des ganzen staatlichen Lebens, hier versammelte sich das Volk und fanden die Beratungen statt. In dem Maße, als der Einfluß des Volkes auf das politische Leben sank, stieg die prächtige Ausstattung des Forums und die Kaiser ließen es sich angelegen sein, neue Forumanlagen zu schaffen. Die Plätze wurden mit Marmor gepflastert, mit prunkvollen Säulenhallen umzogen, mit Siegesthoren und Standbildern geschmückt. Ringsum von Tempeln,

Basiliken und Palästen umgeben, mußte ein solches Forum in der That einen ganz gewaltigen Eindruck machen, den ja selbst die heutigen Trümmerstätten des Forum romanum und Trajanum in Rom noch hervorrufen.

Theater. Schon in der ältesten Zeit nahmen die Festspielhäuser, die Theater, neben den Tempeln einen hervorragenden Platz im Bauwesen ein. Bei diesen behielten die Römer die griechische Grundanlage bei: die halbkreisförmige Anordnung der Sitze vor der Bühne. Die letztere wurde jedoch — der Tiefe nach — bedeutend vergrößert und reich geschmückt. Eine besondere Entwicklung des Theaterbaues war durch die den Römern eigentümliche Vorliebe für Kampfspiele bedingt, welch' letztere in der Kaiserzeit die Bühnendichtungen fast ganz in den Hintergrund drängten. Für diese Tier- und Fechterkämpfe war keine geschlossene Bühne notwendig, und es konnte daher der Schauplatz — Arena — ringsum von Sitzreihen umgeben werden. So entstanden das Amphitheater, in elliptischer Form, und der Zirkus, der, für Wettrennen bestimmt, eine längliche Gestalt erhielt. Das von Titus erbaute flavische Amphitheater, bekannt unter dem Namen Colosseum in Rom, ist die großartigste Anlage dieser Art. Die heute noch gut erhaltenen Amphitheater zu Verona und Pola sind ebenfalls wirkungsvoll.



Fig. 192. Die sog. Ficoronische Ciste.
Rom, Museo Kircheriano.

Bäder. Nicht weniger prunkhaft, als die Theater, ja, in der inneren Ausstattung diese noch übertreffend, erscheint eine weitere Art von Gebäuden, die Badeanlagen (Thermen). Diese Prachtbauten waren Vergnügungsorte „größten Stiles"; keine andere Zeit weist ähnliches auf. Diese Thermen bedeckten eine riesige Fläche; sie enthielten große Schwimmbecken, Badezellen für Tausende (die Caracalla-Thermen hatten 1600 Marmorbadewannen, in denen des Diocletian konnten 3000 Personen gleichzeitig baden), Höfe mit Säulenhallen, ungeheure Säle für Ballspieler, Bibliotheken und Gemäldesammlungen. Alle Arten des verfeinerten Lebensgenusses hatten hier ihre Stätte.

Man kann sich eine Vorstellung von der Größe dieser Bauten machen, wenn man erwägt, daß der Hauptsaal der Diocletianischen Thermen allein in die ansehnliche Kirche St. Maria degli Angeli umgestaltet werden konnte (von Michelangelo) und ein Nebenraum noch die Kirche San Bernardino bildet. Die mächtigen Säulen, vor allem aber die riesigen Gewölbe und Kuppeln der Thermen gehören zu den bewunderungswürdigsten Schöpfungen der Baukunst. Wenn man noch erwägt, daß diese ungeheuren Bauten nicht nur allen erdenklichen baulichen und bildnerischen Schmuck außen und innen trugen, sondern auch mit Kunstwerken angefüllt waren, so kann man nur lebhaft bedauern, daß all diese Herrlichkeit vernichtet wurde.

Siegesthore und Ehrensäulen. Endlich sind noch als bemerkenswerte Denkmale die Siegesthore und Ehrensäulen zu nennen, welche siegreichen Feldherren zu Ehren errichtet

wurden. Solche Triumphthore kamen schon in der republikanischen Zeit auf, die Kaiser versäumten natürlich nicht, sich solche Denkmale zu setzen. Die einfache Form dieser Thore bestand in einem hochgespannten Bogen, dessen massige Pfeiler mit je zwei Säulen auf jeder Seite geschmückt waren; bei größeren Thoren traten noch zwei kleinere Bogen zu beiden Seiten des mittleren hinzu. Auf dem Gebälk ruhten eine viereckige Attica mit der Widmungsinschrift oder ein Giebelfeld mit Bildwerken. Das Ganze war reich gegliedert und mit Flachbildwerken bedeckt, welche die Siegesthaten darstellten.

Die Ehrensäulen, welche das Standbild des Gefeierten trugen, wurden erst in der Kaiserzeit üblich. Der Säulenschaft wurde ebenfalls mit Darstellungen aus den Kämpfen in Flachbildnerei geschmückt. Die Trajanssäule (27 m hoch) und die Säule des Kaisers Marc Aurel (29 m), welche im Innern eine Wendeltreppe besitzt, sind die bedeutendsten dieser Gattung.



Fig. 193. Römischer Marmorkandelaber.
Rom, Vatikan.
(Nach Photographie von Alinari.)

Andere Bauten. Auf die reinen Nützlichkeitsbauten der Römer näher einzugehen, kann ich mir wohl erlassen, da sie mit der „Kunst" im engeren Sinne nichts zu thun haben. Die Reste dieser Wasserleitungen (Aquæducte), Brücken u. s. w. sind jedoch beredte Zeugen für die Arbeitsfertigkeit der Römer, welche „für die Ewigkeit" zu bauen verstanden. Nur Gewalt konnte ihre Werke zerstören.

Baustoff. Zum Schlusse muß noch des Baustoffes der Römer gedacht werden. Die griechischen Denkmalsbauten sind aus behauenem Stein aufgeführt; die Römer verwendeten in der älteren Zeit lufttrockene Ziegel, dann Backstein, den sie in vorzüglicher Art zu erzeugen verstanden. Die Backsteinbauten wurden sodann mit Platten aus Marmor oder anderem Gestein verkleidet. Erst unter Kaiser Augustus begann man den Haustein, — Marmor und den harten Tuffkalkstein, Travertin genannt — in ausgedehnterem Maße zu verwenden. Für die weitgespannten Gewölbe und Kuppeln erwies sich natürlich der Backstein als handsamer.



Fig. 194. Bronzener Dreifuß aus Pompeji.
Neapel, Museo Nazionale.

Verbreitung der römischen Bauweise. Römerbauten finden wir in allen Teilen der „alten Welt", in Mitteleuropa, Nordafrika und Vorderasien; zum Teil sind noch ansehnliche Reste davon erhalten. Im Gefolge der Baukunst verbreiteten sich auch die hellenisch-römische Bildnerei und Malerei allenthalben, und so gab es zu Ende des Altertums thatsächlich eine „Weltkunst", welche nicht mehr die Eigenart eines Volkes trug, sondern allgemein gewordenen Anschauungen entsprach. Dies war dadurch ermöglicht worden, daß die Römer mit „praktischem" Sinn und

Verständnis die Kunstformen den Verhältnissen und Bedürfnissen anzupassen verstanden; dabei büßte die Kunst freilich an strenger Geschlossenheit, an Reinheit und Höhe ein, sie wurde aber Gemeingut weiter Kreise.

Beispiele der römischen Baukunst. Nach dem Grundsatze in den erläuternden Abbildungen nur das zu zeigen, was wirklich vorhanden ist und die ursprünglichen Formen möglichst unverändert behalten hat, gebe ich in den Abbildungen Fig. 186—191 einige Beispiele der römischen Baukunst. Die Zahl der gut erhaltenen Bauwerke ist sehr klein, das Meiste ist völlig zerstört oder doch seiner Verkleidung mit Marmor und anderem Haustein, der Säulen und sonstigen Schmuckwerkes beraubt. Dies gilt insbesondere auch von Rom, wo von den Palästen und Thermen nur Reste der kahlen Ziegelmauern stehen blieben.



Fig. 195.
Silberne Prunkschale mit dem Bilde der Alexandria.
Gefunden in Boscoreale. Paris, Louvre.
(Aus Bruckmanns „Klassischer Skulpturenschatz".)

Das Kolosseum. Unter den wenigstens in der Hauptsache erhaltenen Bauten ist das Kolosseum in Rom (Fig. 186) hervorzuheben, ein Amphitheater, das unter den Kaisern Vespasian und Titus erbaut und im Jahre 80 n. Chr. vollendet wurde. Der Grundriß hat elliptische Form und mißt in der Länge etwa 200 m, in der Breite 150 m. Die Höhe der Umfassungsmauer ist ungefähr 50 m. Ueber gewölbten Gängen sind im Innern stufenförmig die Plätze für 87000 Zuschauer angeordnet. Das Aeußere zeigt das ursprüngliche Aussehen noch sehr gut. Als Stützen der Gesimse der drei unteren Stockwerke dienen Halbsäulen mit dorischen, jonischen und korinthischen Kapitälen. Der Oberstock wird durch Wandpfeiler mit korinthischen Kapitälen gegliedert. Diese Halbsäulen und Wandpfeiler haben nicht mehr, wie in der guten griechischen Baukunst, den Zweck des wirklichen Tragens, sondern sind nur Schmuckwerk.



Fig. 196.
Silberner Becher aus Boscoreale.
Paris, Louvre.
(Aus Bruckmann's „Klassischer Skulpturenschatz".)

Die gleiche Art der Anwendung von Stützen findet man an einem römischen Bauwerk auf deutschem Boden, der Porta nigra in Trier (Fig. 191).

Römischer Tempel in Nimes. Im Wesentlichen der griechischen Baukunst näher stehend, erscheinen einzelne römische Tempelbauten in Rom und den alten römischen Provinzen, als deren bestes Beispiel ich den Tempel in Nimes (Südfrankreich) in Fig. 187 abbilde. Der Aufbau ist einfach und schön, die Säulen zeigen die reiche römisch-korinthische Form.

Grabmal der Cäcilia Metella. Die freistehenden Grabmäler werden durch das Grabmal der Cäcilia Metella aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. veranschaulicht (Fig. 188), das noch am besten das ursprüngliche Aussehen bewahrt hat. Man erkennt noch den viereckigen Unterbau, auf dem sich der mit einem Fries von Stierschädeln und Laubgewinden geschmückte Rundbau erhebt. Der Zinnenkranz ist eine mittelalterliche Zuthat.

Titusbogen. Die Eigenart der römischen Siegesbogen zeigt Fig. 190. Die Vorbilder dieser Bogen sind wahrscheinlich in den etruskischen Thoren zu suchen, von welchen in Fig. 189 ein Beispiel gegeben ist. Die Enden und Mitten des Bogens sind bei diesem Stadtthore durch stark hervortretende Steinköpfe geschmückt. Bei den römischen Triumphbogen ist diese altitalische oder etruskische Grundform reicher ausgebildet; einer der einfachsten und schönsten ist der abgebildete Titusbogen, der weniger durch Fülle des Schmucks als durch edle Verhältnisse wirkt. An den Ecken treten vier mit reichen Kapitälen versehene Dreiviertelsäulen hervor. Der eigentliche Bogen wird von zwei weniger hervorragenden Säulen eingefaßt. Auf den Säulen ruht ein geschmackvoll gegliedertes Gesimse, das ein kräftiges Mauerfeld mit Inschrift trägt. Das Innere des Bogens ist mit Flachbildern und reicher Kassettierung geziert; auch die Bogenzwickel haben Flachbildschmuck.

Porta nigra. Wie großartig die Anlage römischer Thorbauten bisweilen war, kann man an der Porta nigra in Trier (Fig. 191) ersehen; ein unvollendet gebliebener Bau aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., der in der Gliederung der Stockwerke große Aehnlichkeit mit dem Kolosseum besitzt.

Von den prächtigen römischen Bädern sind meist nur die stark zerstörten rohen Ziegelmauern stehen geblieben, von ihrer reichen Bekleidung sind nur wenige Trümmer erhalten, da selbst im 16. Jahrhundert noch die Baumeister Teile davon für ihre Bauten verwendeten. Eine Probe von der reichen Ausgestaltung der Einzelheiten giebt Fig. 198 am Schlusse des Abschnittes.

* * *

Kleinkunst. Wie tief der Kunstsinn, richtiger gesagt, das Feingefühl für künstlerische Formen, bei Griechen und Römern in das Volk eingedrungen war, ersieht man am deutlichsten aus den Werken der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, welche zum Teil noch lehrreichere Aufschlüsse über den Stand der Kunst geben, als die eigentlichen Denkmalswerke. So fußen ja unsere Kenntnisse von der Malerei der Alten größtenteils auf den Zeugnissen, welche die Thongefäße liefern, und auch für die bildnerische Kunstfertigkeit sind die Münzen und geschnittenen Steine, die Hausgeräte und Schmucksachen von hoher Bedeutung.

Gefäße. Ueber die Thongefäße wurde bereits das Wichtigste gesagt und wären nur noch einige Bemerkungen anzufügen. Wahrscheinlich auf Einflüsse des Ostens sind die Formen der Figurgefäße zurückzuführen, welche im 5. Jahrhundert bei den Griechen in Aufnahme kamen. Neben Vasen, bei welchen man die Gestaltung von Köpfen und ganzen Figuren verwendete, erscheinen als die vollendetste Gattung dieser Gefäße die Trinkhörner (Rhyta), deren unteres Ende in einen Tierkopf ausgeht, dessen Maul die Ausflußöffnung enthält. Auf italischem Boden entstanden im 2. Jahrhundert v. Chr. die Gefäße mit Flachbildnereischmuck, welche weite Verbreitung fanden. Sie zeichnen sich durch anmutige und feine Formen aus.

Thonfiguren. Die ausgebildete Arbeitsfertigkeit und der künstlerische Formensinn der Thonbildner befähigte diese auch zu Werken, welche schon in das Gebiet der höheren Kunst hinübergreifen. Dazu gehören die kleinen Figuren und Gruppen, welche (nach einem Hauptfundorte, dem griechischen Städtchen Tanagra) gewöhnlich als Tanagrafiguren bezeichnet werden. Sie sind ungemein reizvoll in der Form behandelt und waren bemalt, was ihre Wirkung noch erhöhte.

Metallarbeiten. War die Thonbildnerei hauptsächlich bei den Griechen entwickelt, so hatten diese hinsichtlich der Metallarbeiten ebenbürtige Nebenbuhler in den Etruskern, und



Kunstgewerbe des Altertums.

1. 2. 3. Altägyptische Löffel. 4. Altägyptischer Halsschmuck. 5. Assyrischer Armreif. 6. Assyrisches Thongefäß. 7. Bruchstück von der Bronzebekleidung eines assyrischen Thrones. 8. Assyrische Gabel. 9. Altchinesisches Bronzegefäß (etwa 1000 v. Chr.). 10. 11. Griechisches Schlangenarmband und Ring. 12. Altrömische Bronze-Schnalle. 13. Griechischer Spiegel. 14. Goldene Schmucknadel (gefunden in Pompeji.) 15. Griechisches Thongefäß. 16. Römisches Gefäß aus Glas. 17. Römisches Trinkhorn aus Silber. 18. Römisches Trinkhorn aus Thon. 19. Römisches silbernes Prunkgerät (aus dem Hildesheimer Silberfund

die hohe Vollendung dieser Arbeiten in der römischen Zeit ergab sich durch die Vereinigung griechischer und altitalischer Kunstfertigkeit von selbst. Die Griechen verarbeiteten hauptsächlich Silber und wußten die Eigenart dieses Metalles vorzüglich zu verwerten. Das weiche Gold gestattet keine scharfen Formen, die in der zähen Bronze dagegen wieder zu hart werden, während das Silber Schärfe und Weichheit vereinigen läßt; dazu kommt der milde Glanz, welcher den Reiz der Formen erhöht.

Die Werke sind in getriebener Arbeit hergestellt und sorgfältig ciseliert (d. h. mit dem Meißel behandelt). Die griechischen Silbergefäße sind in der That meisterhaft ausgeführt, nicht nur in der Hauptform, sondern auch in den Einzelheiten, namentlich in den Verzierungen, und man versteht es, daß die Römer ungeheure Summen für solche Stücke bezahlten. Das römische Kunstgewerbe hielt sich an die vorzüglichen griechischen Muster, verwertete aber auch die Errungenschaften der Etrusker, die wieder in der Behandlung der Bronze Meister waren.

Die allmähliche Entwicklung dieser Kunstfertigkeit läßt sich allerdings nicht genau verfolgen; wir können aber ein vollständig deutliches Bild über den Stand derselben im ersten Jahrhundert n. Chr. gewinnen aus den Funden in Pompeji. Diese zeigen, wie selbst bei den einfachsten Hausgeräten auf Schönheit der Form und auf schmuckhafte Ausstattung Wert gelegt wurde. Das Hervortreten der letzteren ist eine besondere Eigentümlichkeit des römischen Geschmackes, welcher malerische Wirkung durch reiche Zierate zu erzielen suchte, während der ältere griechische Kunstgeist mehr in der gefälligen Durchbildung der Grundformen sich kundgab.



Fig. 197.
Silbernes Gefäß aus Boscoreale.
(Aus Bruckmanns „Klassischer Skulpturenschatz".)

Die Formen der — getriebenen und ciselierten — Metallarbeiten wurden auch auf Arbeiten in anderen Stoffen übertragen, namentlich kam Marmor bei Gefäßen, Tischen und dergleichen Geräten zur Verwendung. Die gebogenen Formen, insbesondere aber die Verzierungen bei diesen Marmorarbeiten lassen vielfach metallische Vorbilder erkennen.

Zu den bemerkenswerten Metallarbeiten sind auch die Rüstungen zu rechnen, die namentlich in der Kaiserzeit durch reichen Zierschmuck sich auszeichneten.

Schmucksachen. Eine ungemeine Erfindungsgabe und ein wahrhaft feines Formgefühl giebt sich in den Schmucksachen kund. Die Fülle der Gestaltungen, die geschickte Verwertung und Verbindung des Figürlichen mit einfachen und veredelten Zierformen, die sorgfältige und gefällige Behandlung aller Einzelheiten ist erstaunlich. Wie bei den Geräten, so auch bei den Schmucksachen hat das antike Kunstgewerbe der künstlerischen Grundforderung: daß Bestimmung und Zweck des Gegenstandes, also dessen wesentliche Eigenart, durch die Form zu schönem Ausdruck gebracht werde, in vollstem Maße entsprochen.

Schnittkunst. Münzen. Auf eine besonders hohe Stufe der Ausbildung gelangte die Schnittkunst; deren vorzüglichste Werke bestehen aus Münzen und geschnittenen Steinen (Gemmen; ist die Zeichnung vertieft eingeschnitten heißen sie Intaglios, die erhaben geschnittenen Steine Cameen). Die Münzen sind für die Kunstgeschichte auch insofern wichtig, als sie vielfach berühmte Meisterwerke der Bildnerei und Baukunst wiedergeben, da bei den Griechen

Stadtgottheiten und Tempel mit Vorliebe zu Münzbildern verwendet wurden und erst in der nachalexandrinischen Zeit die Bildnisse der Könige aufkamen.

Die griechischen Stempelschneider hatten es in der künstlerischen Auffassung des Gegenstandes — wenn sie das Münzbild aus freier Erfindung schufen — und in der Feinheit der Ausführung zu einer großen Meisterschaft gebracht, und ihre römischen Nachfolger leisteten namentlich in den Kaiserbildnissen des 1. und 2. Jahrhunderts v. Chr. geradezu Unübertreffliches.

Geschnittene Steine. Der Steinschnitt, welcher bereits in der mykenischen Zeit geübt wurde, fand erst in der nachalexandrinischen Zeit seine weitere Ausbildung, und zwar hauptsächlich in Aegypten und Syrien, wo diese Fertigkeit von altersher gepflegt worden war. Die griechischen Steinschneider veredelten sie durch ihr feines Formgefühl und verstanden es, nicht nur durch die reizvolle Zeichnung und bildnerische Gestaltung, sondern auch durch Verwertung der Eigenart der Steine vornehme künstlerische Wirkung zu erzielen.

Mit Vorliebe wurden gewisse Halbedelsteine — Karneol, Onyx u. a. — verwendet, welche mehrfache Schichten aufweisen, und diese behandelte man derart, daß der Grund und das erhaben geschnittene Bild je in anderer Farbe erschienen.

In der Kaiserzeit gedieh die Steinschneidekunst zur höchsten Vollendung, da ihre Erzeugnisse sehr geschätzt und gesucht waren und Vornehme ganze Sammlungen anlegten. Man beschränkte sich jetzt nicht blos auf Siegel und Schmucksteine, sondern fertigte auch größere Gefäße (Schalen) aus Halbedelsteinen an, die mit umfangreichen bildnerischen Darstellungen in vortrefflicher Arbeit geziert waren.

Beispiele der Kleinkunst. Die Abbildungen Fig. 192—198 zeigen einige Beispiele der antiken Kleinkunst. Bei vielen aufgefundenen Stücken ist es zweifelhaft, ob sie griechischen (hellenistischen) oder römischen Ursprungs sind, so z. B. bei jenen des Hildesheimer Silberschatzes (s. d. Tafel Kunstgewerbe des Altertums) und bei den Funden aus Boscoreale.

Zu den berühmtesten Stücken gehört ein rundes Bronzegefäß von 50 cm Höhe, die sogen. Ficoronische Ciste (Fig. 192), deren Hauptwert in der schönen eingeritzten Zeichnung ihres Mantels besteht, die sich zwischen zwei, aus zierlichen Schmuckmustern gebildeten Streifen hinzieht und Darstellungen aus der Argonautensage enthält. Als Verfertiger derselben nennt eine Inschrift den Novius Plautius in Rom, doch hatte dieser jedenfalls (wenigstens in der Zeichnung) griechische Vorbilder benützt. Die Entstehungszeit dürfte etwa das 3. Jahrhundert v. Chr. sein.

Sicher römischen Ursprungs ist ein schöner Marmorkandelaber (Fig. 193) im Vatikan, der die beliebteste römische Schmuckform, die aus der Nachbildung der Blätter von Akanthus (Bärenklau) entwickelt wurde, in reichster Ausführung zeigt.

Der bronzene Dreifuß (Fig. 194) aus dem Museum in Neapel ist ein Beispiel für die zahlreichen römischen Metallarbeiten, die sich fast ausnahmslos durch zierliche Formen und saubere Arbeit auszeichnen. Die Beine sind durch Tierfüße gebildet, auf denen Sphinxe sitzen, welche den mit Stierköpfen und Laubgewinden geschmückten Reifen tragen.

Die Abbildungen Fig. 195—197 geben Proben aus dem Silberfunde in Boscoreale, dessen Stücke sich jetzt im Louvre befinden. Wahrscheinlich hat man es mit Erzeugnissen der hellenistischen (alexandrinischen) Kunst zu thun. Es sind silberne Prunkgeräte, die aus zwei Plattenlagen bestehen, die äußere ist getrieben bearbeitet, die innere glatt. Fig. 195 ist eine Prunkschüssel mit einem weiblichen Kopfe, der die Stadt Alexandria verkörpern soll. Fig. 196 zeigt eine merkwürdige Darstellung, die unsern Totentänzen ähnelt. Es sind Skelette, die durch Inschriften als berühmte griechische Dichter und Philosophen, wie Sophokles, Euripides, Anakreon u. A. bezeichnet sind. Der silberne Becher mit Darstellungen von Vögeln (Fig. 197) hat eine besonders gefällige Form.

Den Säulenknauf (Fig. 198) erwähnte ich schon vorhin; er zeigt die reiche Ausgestaltung des römischen Kapitäls der späteren Zeit. Das Schmuckwerk besteht aus Akanthusblättern, denen eine männliche Gestalt ohne rechten Zusammenhang eingefügt ist.

Ursachen der Blüte und des Verfalls der Künste. Das Gedeihen der Kleinkünste ist vielleicht noch mehr als jenes der „hohen" Kunst durch die geistige Bildung des ganzen Volkes bedingt, die wieder von der wirtschaftlichen Lage abhängt. Empfänglichkeit und Verständnis für das Schöne — kürzer gesagt: Geschmack — müssen in die breiten Schichten des Volkes gedrungen sein, diese aber auch die Mittel zu einer feineren Lebensführung besitzen. Ein Volk, das arm an Mitteln ist, bleibt auch arm an Geist, und die „ideale" Kunst bedarf eines reichen „Nährbodens."

Der tiefe Verfall des Kunstgeistes und der Kunstfertigkeit, der im 5. Jahrhundert n. Chr. eintrat, war eine unbedingt notwendige Folge des staatlichen und wirtschaftlichen Zusammenbruches, nicht aber des Aufkommens einer neuen — der christlichen — Weltanschauung, die unter anderen Umständen belebend und befruchtend hätte wirken müssen. In dieser Hinsicht besteht zwischen dem Ausgang des Altertums und jenem des Mittelalters ein gegensätzlicher Unterschied, denn das Ende des letzteren ist der Beginn einer Blütezeit der Kunst.

Der Einfluß der „antiken" Kunst. Es mag am Platze sein, einige Worte der Thatsache zu widmen, daß die hellenische Kunst über anderthalb Jahrtausende hindurch einen die ganze Entwicklung bestimmenden Einfluß übt, der zwar zeitweilig zurückgedrängt wird, dann aber nur in verstärktem Maße auftritt. Schon der Sprachgebrauch deutet diese Herrscherrolle an. Sie ist nicht nur schlechtweg die „antike" Kunst, als ob das ganze Altertum keine andere hervorgebracht hätte, sondern auch die „klassische", d. h. vollendete und vorbildliche. Die Frage nach den Ursachen und der Berechtigung dieser Erscheinung muß sich da wohl aufdrängen. Es soll nicht verkannt werden, daß einigermaßen auch die „Gewohnheit" eine Rolle spielt; dies gilt aber doch nur von den Kunst-Unverständigen, welche ohne eigenes Urteil blos dem Herkömmlichen oder der Mode zu huldigen vermögen. Dies trifft jedoch nicht zu hinsichtlich der wirklichen Kunstkreise, und wenn auch diese immer wieder in den Bann der „Antike" geraten, so müssen wohl starke „innere" Gründe obwalten. Man wird diese leicht erkennen, wenn man gewisse Voraussetzungen aller „wahren und rechten" Kunst in Betracht zieht.

Eine ihrer notwendigen Grundlagen ist vor Allem ein inniges Verhältnis zur Natur; je näher der Künstler dieser steht, desto größer wird auch seine schöpferische Kraft sein; denn Kunst ist schließlich nichts anderes, als ein freies Schaffen aus dem eigenen Geiste, oder deutlicher gesagt, Gedanken- und Vorstellungskreise heraus, aber innerhalb der Grenzen des „Natürlichen"; was jedoch nicht gleichbedeutend mit dem „Wirklichen" ist. Zu einem solchen Schaffen bedarf es aber ebensowohl einer regen und thätigen Einbildungskraft, wie der völligen Unbefangenheit gegenüber den Erscheinungen der Wirklichkeit. Das sind Eigenschaften, welche dem Jugend-Geiste zukommen, der mit sorgloser Heiterkeit die Dinge betrachtet und sich dem dichterischen Spiele der Einbildungskraft hingiebt.

Bei den Griechen fanden sich ursprünglich die genannten Vorbedingungen, und sie erhielten sich, wenigstens für die Künstler, auch in der ganzen Zeit der hellenischen Kultur. Die Schwankungen und Stilwandlungen der antiken Kunst, von denen die Rede war, sind deshalb auch abhängig von dem Maße, in welchem jene Bedingungen jeweils vorhanden waren. Man darf den wichtigen Umstand nicht übersehen, daß die Kulturverhältnisse der antiken Zeit für das Hervortreten der obenerwähnten Eigenschaften auch günstig waren. Die geistige Thätigkeit war nicht in dem Maße, wie etwa heute, für ernste und schwere Aufgaben in Anspruch genommen; die „Wissenschaften" waren einfacher Natur und selbst sie gestatteten das Walten einer dichterischen Auffassung. Das ganze geistige Leben erscheint eben durch das Dichterische beherrscht, nnd damit war auch dem künstlerischen Schaffen freier und weiter Raum gegeben. Einfacher als in der späteren Zeit war auch der gesamte Vorstellungs- und Gedankenkreis, der eine nachhaltige Erweiterung erst durch das Christentum erfuhr. Diese Beschränkung hinsichtlich des Stoffes gestattete, alle Kraft auf die Ausbildung der Form zu vereinigen: und die Erfindungsgabe bethätigte sich daher vorwiegend in der letzteren Richtung. Der genannte Umstand war nicht nur für den Künstler insofern

günstig, als er den einfachen, ihm vertrauten Stoff leichter beherrschte und sich nicht erst mit der Ergründung desselben abzumühen hatte, sondern auch in der Hinsicht, daß er allgemeines Verständnis finden konnte. Dies erklärt auch, daß die Masse des Volkes „kunstsinnig" wurde, weil die verständlichen Kunstwerke „wirkten"; wobei auch noch der äußerliche Umstand in Betracht kam, daß sich das Leben der Griechen und Römer in der Oeffentlichkeit „auf dem Markt und den Straßen" abspielte, und hier das Auge überall Werken der Kunst begegnete. Dieses Leben im Freien mußte andererseits auch den Sinn für die Natur wecken und rege erhalten, und daß die Griechen in einem innigen Verhältnis zu derselben — wenn auch in anderer Art, als unser heutiges „Naturgefühl" ist — standen, dies erhellt daraus, daß ihre Bauten feinsinnig zur Landschaft gestimmt sind. Vor allem zeigt sich dies aber in der künstlerischen Behandlung des menschlichen Körpers, als des feinsten und schönsten Gebildes der Natur. Daß ihn die Antike mit Vorliebe nackt bildete, hat ebenfalls seinen Grund darin, daß sie auf das natürlich-Wesentliche und nicht auf das zufällig-Aeußerliche (wie Tracht und Schmuck) das Schwergewicht legte; daher denn auch die Gewandung sich den Körperformen ebenmäßig anpaßt.

An früherer Stelle habe ich darauf hingewiesen, daß die heutige Weltkultur aus dem mittelmeerländischen Kulturkreise hervorgegangen ist. Die Jugendzeit des letzteren ist eben die Zeit der Antike; es war die Jugendlichkeit mit allen Schwächen und Vorzügen, mit ihrer dichterischen und schwärmerischen Stimmung, sorglosen Heiterkeit und rücksichtslosen Unbefangenheit, mit der kostbaren Gabe, sich über die gemeine Art des Irdischen zu erheben und die Wirklichkeit im verklärten Lichte zu sehen, mit dem natürlichen Adel der geistigen und körperlichen Frischkraft und Unverdorbenheit. Wenn die Kunst gedanklich, spitzfindig und grüblerisch, ihre Formensprache kraus und gekünstelt geworden ist, dann muß, wenn der naturnotwendige Rückschlag eintritt, die Antike „zu Ehren" kommen und als lehrreiches Vorbild gelten, weil sie zurückführt zur Einfachheit, Wahrheit und Klarheit.



Fig. 198. Kapitäl aus den Bädern des Caracalla in Rom.

III. Buch.

Die Zeit der christlichen und germanischen Kunst.

Altchristliche Kunst. — Byzantinische Kunst. —
Islamitische Kunst. — Die Germanen. — Karolingische Zeit. —
Der romanische Stil. — Die Gotik. —
Die Malerei im 14. und 15. Jahrhundert.

Altchristliche Kunst.

Umbildung der antiken Kunst. In den ersten Jahrhunderten n. Chr. hatte die Kunst keine volkliche Eigenart mehr; es gab nur eine allgemeine „antike" Kunst, in welcher die verschiedenen Sonderheiten aufgegangen waren. Darin lag etwas Unnatürliches, denn für die Kunst ist der Zusammenhang mit Volk und Boden eine Bedingung des Lebens und der Entwicklung. So lange im römischen Reiche überall eine Gesellschaftsschichte bestand — und zwar als herrschende —, welche römische Art und Geistesrichtung besaß, hatte diese antike Kunst eine Grundlage.

In dem Maße, als jene römische Gesellschaft ihre Bedeutung einbüßte und verschwand, ging auch diese Grundlage verloren und mußte die Kunst eine Umbildung erfahren je nach den neuen volklichen Einflüssen, die sich nunmehr geltend machten. Nur eine Umbildung, nicht aber Vernichtung, denn dazu war die antike Kunst zu hoch und stark entwickelt. Sie blieb vielmehr noch im Grunde bestimmend für eine lange Folgezeit.

Auf ihr fußt die abendländische Kunst, welche man als „altchristliche" und „frühmittelalterliche" bezeichnet, die morgenländische des byzantinischen Machtbereiches, und selbst an der islamitischen hat sie hervorragenden Anteil.

Ost- und Westrom. Die Teilung des römischen Reiches in ein west- und ein oströmisches hob die Kultureinheit wieder auf, und es bildeten sich zwei Kulturkreise; in dem einen herrschte der römische, genauer gesagt der lateinische oder italische, in dem anderen der griechische Geist, jeder aber entartet und verderbt. Der Westen unterlag dann dem Einflusse germanischer Völker, der Osten jenem slavischer und asiatischer; schließlich schieden sich beide auch in religiöser, richtiger kirchlicher Hinsicht. Diesen Verhältnissen mußte auch der Entwicklungsgang der Kunst entsprechen.

Das Christentum. Eines hatten jedoch beide Kulturkreise zunächst gemeinsam: daß die geistige Macht des Christentums für sie bestimmend wurde. In der „antiken" Welt hatte zuletzt die Religion eigentlich alle Bedeutung verloren, jene blieb auf das dem Menschen innewohnende Sittlichkeitsvermögen und auf die Zucht der Gesellschaftsordnung angewiesen. Die große Volksmasse hielt zwar noch an den Göttern fest, aber die hohe Auffassung von der Gottheit, wie wir sie bei den Griechen im 5. Jahrhundert v. Chr. fanden, war längst verloren gegangen. Dazu kam noch, daß die Römer aus Staatsklugheit auch fremde Götter — so namentlich ägyptische — übernahmen, denen sich das Volk im dunklen Drange nach religiöser Erhebung vielfach zuwandte.

Eine solche bot nun das Christentum mit seinem Glauben an einen Gott, der nicht blos mit Strenge, sondern mit Liebe über Welt und Menschheit waltet, und mit seiner Verheißung eines höheren Lebens nach dem Tode. Die reine und einfache evangelische Lehre war leicht verständlich, befriedigte die Bedürfnisse des Gemütes und beschäftigte auch die Einbildungskraft mit den Vorstellungen von dem Jenseits.

Sie verlangte auch nicht Verzicht auf Lebensfreudigkeit, im Gegenteil, mit ihrer Forderung der Nächstenliebe suchte sie die Gegensätze auszugleichen und allen Anteil auch an den Gütern der Welt zu gewähren. Das irdische Leben sollte auch in dieser Hinsicht vorbereiten für das künftige, in welchem ein vollkommener Ausgleich aller Gegensätze stattfindet und ewige Freude herrscht.

In den Grundsätzen: daß alle Menschen vor der Gottheit gleich seien und die allgemeine Pflicht gegen diese auch solche gegenüber den gleichberechtigten Mitmenschen bedinge, daß durch ein sittliches Leben — die „Werke der Liebe“ des Apostels Paulus — jeder die Vollkommenheit im Jenseits erlange, also der freie Wille und nicht ein unabänderliches Schicksalslos für das höchste Glück bestimmend sei, lagen die Kernpunkte der neuen Weltanschauung des Christentnms.

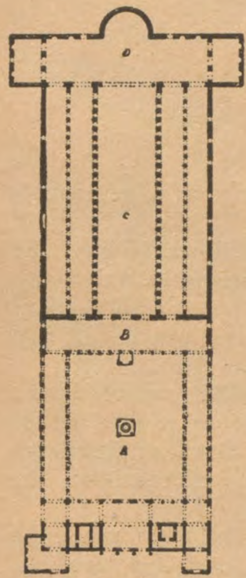


Fig. 199. Grundriß der alten Peterskirche in Rom.
A, B. Vorhof mit Reinigungsbrunnen. C, Hauptschiff. D, Querschiff und Apsis.

Verhältnis des Christentums zur Kunst. Der Kunst stand diese daher auch keineswegs feindlich gegenüber; nur ein Punkt kam in Betracht, der auch weniger grundsätzlicher Natur als vielmehr eine Berücksichtigung menschlicher Schwäche war: alles, was an „Götzendienst“ erinnerte, sollte ausgeschlossen werden. Die Verkörperung der Gottheit in Bildgestalt, genauer gesagt, die Vorstellung, daß jene in dem Bilde ihren Sitz nehme, war „heidnisch“, und daher konnte das Christentum der ersten Zeit, um die Vorstellung von der Uebersinnlichkeit der Gottheit rein zu erhalten, die Bildnerei nur in sehr beschränktem Maße pflegen. Vor allem waren die Standbilder in dieser Beziehung gefährlich und mußten daher vermieden werden.

Es ist da zu beachten, daß überall — auch bei den Naturvölkern — die Verkörperung der Gottheit zu Zwecken der Verehrung stets in Form von Standbildern erfolgte, nicht in Gemälden oder Flachbildnerei. Götter und Halbgötter bildeten auch die Hauptgegenstände der Bildnereikunst, und da in der Kaiserzeit man dahin gekommen war, Bildnissen der Kaiser gleichfalls göttliche Ehren zu erweisen, so begreift man, daß, um gründlich aller Verführung zu begegnen, überhaupt alle Standbilder dem Volke aus den Augen geräumt werden sollten.

Christliches Kunstbedürfnis. Im übrigen konnte das Christentum die vorhandene Kunst seinen Zielen dienstbar machen, ja mußte dies thun. Es bedurfte für seine gottesdienstlichen Handlungen der Gotteshäuser, denn nicht minder gefährlich wie die Standbilder wäre ein Gottesdienst im Freien gewesen, der leicht wieder zu den uralten Anschauungen des Naturdienstes hätte zurückführen können.

Auch zur Versinnlichung und zur Verdeutlichung der Lehren konnte das Christentum der Kunst nicht entbehren in einer Zeit, welche noch keine Bücher für das Volk kannte. Wie anders konnte man beispielsweise die Vorgänge aus dem Leben des Heilands besser dem Gedächtnisse der Menge einprägen, als durch bildliche Darstellung. So sehen wir denn auch in Baukunst und Malerei, sowie in der mit letzterer verwandten Mosaikkunst und Flachbildnerei eine vom Christentum beeinflußte Thätigkeit sich entfalten.

Christliche Gotteshäuser. In den ersten Zeiten besaßen die christlichen Gemeinden **keine** Gotteshäuser, sie versammelten sich in den Häusern von Genossen, oder — namentlich während der Verfolgungen — in den Begräbnisstätten. Später, vom 3. Jahrhundert an, entstanden zwar eigene Bethäuser, die jedoch einfach und unscheinbar waren; von diesen ist nichts erhalten geblieben außer einigen Trümmerresten bei den Katakomben. Erst seit Kaiser Constantinus das Christentum förmlich anerkannt und volle Freiheit der Religionsübung gewährt hatte, konnte man an den Bau von eigentlichen Kirchen im großen Stile denken. Damals (nach 312 n. Chr.) hatte auch das Christentum schon eine solche Verbreitung gefunden, daß die Gemeinden stark und reich genug an Mitteln waren, um solche Bauten ausführen zu können.

Kirche und Tempel. Die christliche Kirche hatte eine ganz andere Aufgabe, als der heidnische Tempel. Dieser war wirklich eine Behausung des Gottes, der Hauptbestandteil also die Zelle, in welcher das Standbild sich befand, sonst diente der innere Raum nur

noch als Vorhalle und als Aufbewahrungsort für Weihgeschenke; die gottesdienstlichen Handlungen fanden im Freien vor dem Tempel statt. Es wurde daher alle Sorgfalt auf den Schmuck des Aeußeren verwendet, um die Bedeutung des Gebäudes zu kennzeichnen; der Tempel war nur die prunkvolle Hülle des Gottesbildes.

Aufgabe der Kirche. Anders verhielt es sich mit der christlichen Kirche. Diese war nicht eine Wohnstätte des unsichtbaren Gottes, sondern ein Versammlungsort der Gemeinde für die gottesdienstlichen Handlungen. Nicht das Aeußere, sondern das Innere war die Hauptsache, dieses mußte die feierliche, religiöse Stimmung erwecken, einen erhebenden Eindruck machen können. Die Form des alten griechischen Tempels mit seinen verhältnismäßig engen und düsteren Räumen war zu diesem Zweck nicht geeignet.



Fig. 200. Inneres von S. Paul vor den Mauern in Rom.
(Nach Photographie von Alinari.)

Es mußte daher eine andere Form gesucht werden, und da hatte man bereits in den Hallen- und Kuppelbauten der späteren römischen Baukunst Vorbilder, deren wesentliche Grundzüge verwendbar erschienen. Diese Arten entsprachen den Anforderungen nach großen, lichten Räumen, die auch schön ausgestaltet werden konnten, und die christliche Baukunst nahm daher diese Formen auf. Im lateinischen Westen wandte man sich hauptsächlich dem Hallenbau zu, während der griechische Osten den Kuppelbau bevorzugte.

Christliche Basilika. Die abendländische Kirchenbauform ist die Basilika, die mit der älteren römischen Basilika — der Markt- und Gerichtshalle — außer dem Namen hauptsächlich nur die allgemeine Form des Grundrisses gemein hat, sonst aber wesentliche Verschiedenheiten aufweist. Das Gemeinsame liegt in der Anlage einer langen rechteckigen Halle mit einer halbkreisförmigen Nische in der hinteren Schmalseite und deren Teilung in Schiffe durch Säulenreihen an den Langseiten.

Die wesentlichsten Verschiedenheiten bestehen in folgendem: Bei der alten Basilika standen die Säulen an allen vier Seiten entlang, die Nische befand sich unmittelbar in der rückseitigen Hallenwand, die Schiffe waren gleich hoch; das Ganze erschien demnach als ein einziger Raum mit gleichmäßiger Bedeckung, in welchem die Säulen mehr nur die Aufgabe des Schmuckes hatten. In der christlichen Basilika wurde dem Langhaus ein Querschiff vorgelegt, und letzteres enthielt die Nische, die Säulen standen nur an den beiden Langseiten und hatten die Bestimmung, die Mauern des Mittelschiffes zu tragen, welches um ein Stockwerk die Seitenschiffe überragte, die mit Pultdächern gedeckt waren. An der vorderen Eingangsseite wurde von dem Langhause auch noch eine Vorhalle abgetrennt. Diese kirchliche Basilika stellt sich daher nicht als ein einziger Raum dar, sondern als eine kunstvolle Verbindung von Räumen, die in einem inneren Zusammenhange stehen; die selbständigen Teile fügen sich zu einem einheitlichen Ganzen, das sonach lebendig gegliedert erscheint.

Der Unterschied ist bedeutend genug, um in der christlichen Basilika nicht blos eine Anpassung und Umgestaltung der alten Form, sondern eine Schöpfung von neuer Eigenart erkennen zu lassen, in welcher nur einige ältere Grundzüge verwertet sind.

Einzelteile der Basilika. Diese Neugestaltung war auch bewußt erfolgt, alle Einzelheiten der Anlage waren genau durch den Zweck bedingt. Die Vorhalle sollte den heiligen Raum von der Straße trennen, damit der Gläubige sich für den Eintritt vorbereite.

Das Langhaus war für die Gemeinde bestimmt, im Querschiff stand der Altar und hielt sich die niedere Priesterschaft auf, welche die Chorgesänge anstimmte, in der Mitte der Nische stand der Bischofsstuhl, hinter demselben im Halbkreis saß die höhere Geistlichkeit.

Das Langhaus war durch eine Wand von dem Querschiffe getrennt, welche einen mächtigen Bogen enthielt, durch welchen man auf das eigentliche Heiligtum, Altar und Nische sah; dadurch wurde der Blick auf diese Hauptsache gelenkt. Zu beiden Seiten dieses Bogens waren die Kanzeln (Ambonen) angebracht, von welchen herab Evangelien (von der linken) und Episteln (rechts vom Eingange her) dem Volke vorgelesen wurden. Licht empfing das Langhaus durch die Fenster des oberen Geschosses, während die gewöhnlich fensterlosen Seitenschiffe in Dämmerung gehüllt blieben.

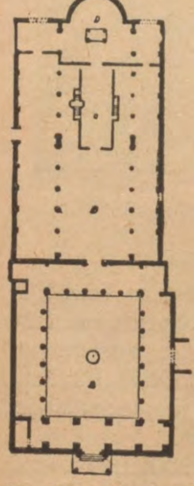


Fig. 201. Grundriß von S. Clemente in Rom.
A, Vorhof. B, Hauptschiff. C, Raum für den Chor. D, Apsis.

Der vorderste Teil des Mittelschiffes war durch eine Schranke abgetrennt, und in diesem Raume (Narthex genannt, mit diesem Worte wurden auch schmale Kästchen bezeichnet) hielten sich die Katechumenen auf, d. h. jene, die noch nicht in die Gemeinschaft aufgenommen waren und nur der Verlesung des Evangeliums, nicht aber dem eigentlichen Meßopfer anwohnen durften.

Im Querschiffe befand sich meistens auch noch eine kleine Gruft (confessio), zu welcher man auf Treppen hinabstieg und in der die Gebeine des Heiligen ruhten, dessen Namen die Kirche trug.

Säulen und Bogen. Wie bereits bemerkt wurde, dienten die Säulen nicht blos zum Schmuck, sondern hatten die Last der Mittelschiffsmauern zu tragen. Um den Eindruck des Schwerfälligen und Gedrückten zu vermeiden, der bei Verwendung des geradlinigen Balkens (Architravs) unvermeidlich gewesen wäre, wurden die Säulen durch Halbkreisbogen — bisweilen auch mit flachen Stichbogen — miteinander verbunden, auf welchen die eigentliche Wand aufruhte. Ueberhaupt wurde der Rundbogen mit Vorliebe angewendet und dadurch eine gefällige Bewegtheit und Lebendigkeit erzielt.

Zu einer besonderen, der baulichen Eigenart entsprechenden Gestaltung der Säulenform gelangte die altchristliche Baukunst nicht, denn man verwendete zumeist die Säulen aus den vorhandenen alten

Bauten, wobei man oft recht willkürlich verfuhr. Säulen verschiedener Form wurden aneinander gereiht, zu lange einfach abgeschnitten oder tiefer in den Boden gesenkt, die kurzen auf roh gearbeitete Untersätze gestellt.

Die Schiffe waren mit getäfelten flachen Holzdecken überspannt, vielfach aber fehlten

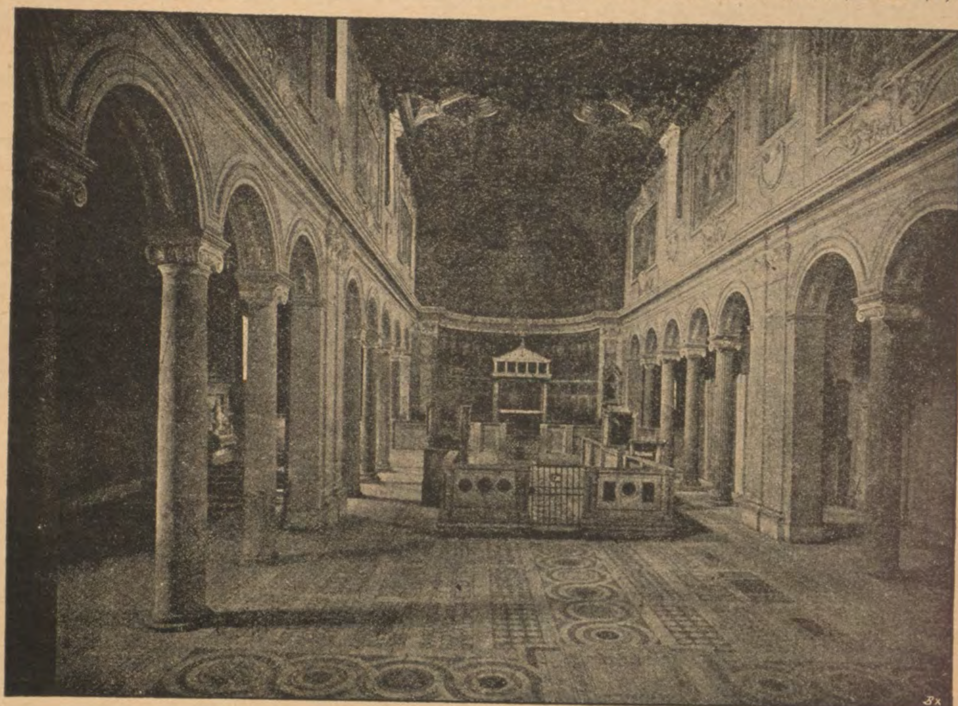


Fig. 202. Inneres von S. Clemente in Rom.
(Nach Photographie von Anderson.)

diese, und war das ganze Sparrenwerk des Dachstuhles sichtbar, was den Eindruck des Hohen und Luftigen noch verstärkte.

Gesamteindruck. Auf eine schmuckhafte Gestaltung des Aeußeren wurde verzichtet, auch die Vorder- oder Schauseite war ganz einfach gehalten und wurde höchstens mit einem großen Mosaikbilde versehen. Immerhin erzielte die Basilika trotz ihrer Einfachheit durch ihre aufstrebende Gliederung — Erhebung des Langschiffes über die Dächer der Seitenschiffe — auch nach außen hin eine gewisse Wirkung, welche jener des Inneren allerdings nachstand.

Was nun dieses letztere anbelangt, so wird man wohl eine schöne Durchbildung der Einzelheiten vermissen, ja manchmal sogar Kunstwidriges entdecken, aber dafür entschädigt die Großartigkeit der gedanklichen Auffassung, welche in dem Ganzen sich kundgiebt.

Abweichungen von der Grundform. Daß die einzelnen Basiliken mancherlei Abweichung von der vorhin geschilderten Grundform zeigen, braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden. Manchmal fehlen einzelne Teile oder sind stark verändert, es kommen neben fünfschiffigen auch solche vor, welche nur aus einem Schiffe bestehen; neben Säulen treten auch Pfeiler auf, die Seitenschiffe erhalten ebenfalls ein Obergeschoß (Emporium), so daß eine Art Galerie das Mittelschiff umgiebt, und ähnlicher Abweichungen giebt es mehr.

Morgenländische Basiliken. Dieselben finden sich hauptsächlich bei den Basiliken des Morgenlandes und jenen der Küstenlandschaft des adriatischen Meeres. Bei den

morgenländischen Basiliken fehlen in der Regel die Querschiffe und schließt sich die Nische unmittelbar dem Langhause an, ebenso regelmäßig erscheint dagegen das Doppelgeschoß der Seitenschiffe, da die Frauen auf die Emporen (oberen Galerien) verwiesen wurden und das Langhaus ausschließlich den Männern vorbehalten blieb. In Konstantinopel, Syrien, Palästina, Aegypten und an der nordafrikanischen Küste entstanden im 4. und 5. Jahrhundert solche Basiliken; die Form verbreitete sich aber auch weiter nach Osten über Persien bis nach Indien.

Syrische Basiliken. Eine bemerkenswerte Ausbildung erfuhr die Basilika in Syrien, wo sich zahlreiche ganz hervorragende Bauwerke fanden, welche an die besten Schöpfungen der Antike erinnern. Dazu trug nicht zum wenigsten bei die ausschließliche Verwendung des Hausteines und zwar in sorgfältiger Bearbeitung. Die heute noch wohlerhaltenen Denkmale stammen — bei vielen ist das Entstehungsjahr angegeben — aus der Zeit von 130 bis 565 n. Chr. Damals war Syrien ein reichbevölkertes und blühendes Land, bis der Einbruch der islamitischen Scharen es veröden machte.

Auch hier herrscht die Basilikaform vor, doch treten im Süden auch Kuppelbauten auf, und zwar erscheint, da rechtwinklige Räume zu bedecken waren, die Kuppel auf Gewölbezwickel (Pendentifs) aufgesetzt, eine Neuerung, die vielleicht hier ihren Ursprung hatte. Da auch die Decke aus Steinplatten gebildet wurde, so wurden über die Bögen meist noch Kragsteine gelegt, auch Pfeiler, sowie im Innern Strebepfeiler verwendet. Bei den Säulen ist auf den Knauf in der Regel noch ein Aufsatzstein (Kämpfer) aufgelagert; der Knauf zeigt im Allgemeinen die korinthische Form, doch in mannigfacher Umbildung. Im ganzen zeugen diese syrischen Bauten von einer selbständigen Entwicklung des Stils, der zwar auf den antiken Formen beruht, diese aber frei und verständnisvoll umgestaltet hat.

Die Bauten in Ravenna. Eine gleiche selbständige Eigenart weisen die Bauten der adriatischen Küstenlandschaft auf, vor allem jene in Ravenna, welches ja im 5. Jahrhundert Sitz der weströmischen Herrscher und im 6. Jahrhundert der byzantinischen Statthalter war. Ihre Glanzzeit hatte die Stadt unter dem Ostgotenkönig Theodorich d. Großen (seit 493). Hier standen nicht wie in Rom alte Bauten zur Verfügung, die man plündern konnte, auch machte sich der oströmische — griechisch-byzantinische — Einfluß geltend. Vor allem sind die Säulen bemerkenswert, deren Knauf entweder die korinthische und römische Form mit einer freieren Behandlung des Blattwerks, oder die byzantinische Art, eine eigentümliche glockenförmige Gestaltung mit verschlungenen Ranken und gezahnten Blättern zeigt.

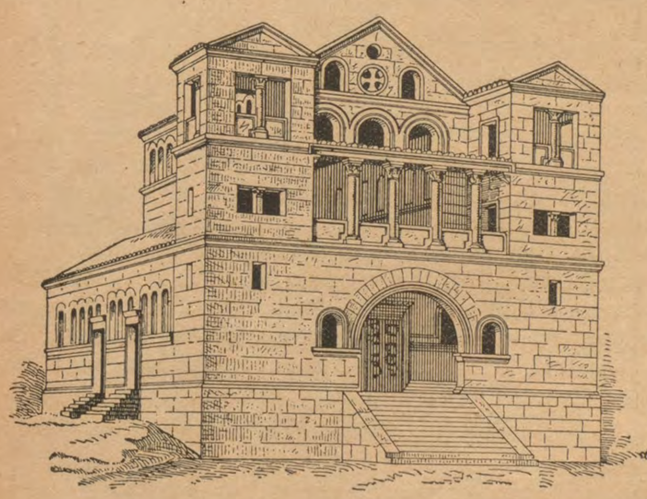


Fig. 203. Kirche zu Turmanin in Syrien.

Stets findet sich hier der würfelförmige Aufsatz, (wie er schon bei den syrischen Säulen erwähnt wurde), welcher dem Knaufe aufruhend den Bogen trägt.

Dadurch erschien der Rundbogen überhöht und das Ganze machte den Eindruck größerer Leichtigkeit.

Auch das Aeußere der Basiliken wurde gefälliger gestaltet, indem man die Mauern mit Wandstreifen (Lisenen) versah, und diese durch Blendbögen verband. Dieser Bauform begeg-

nen wir außer in Ravenna auch in Istrien (Parenzo) und auf den venezianischen Inseln (Murano, Torcello).

Vorhof. Die größeren Basiliken besaßen meist noch einen Vorhof (Atrium), der von Säulenhallen umgeben war und in dessen Mitte ein Brunnen (Cantharus = Reiniger) stand; mit dem Wasser desselben besprengten sich die Gläubigen vor dem Eintritt in das Gotteshaus. Der Vorhof diente auch den Büßenden zum Aufenthalt während des Gottesdienstes.

Glockentürme. Eine strittige Frage ist, wann die Glockentürme aufkamen. Die Sitte, die Gläubigen durch ein Glockenzeichen zusammenzurufen, mag allerdings in frühe Zeiten zurückreichen, soll ja schon Augustus bei dem Jupitertempel eine Glocke angebracht



Fig. 204. Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

haben; doch dürfte die Verwendung großer Glocken und damit die Errichtung von eigenen Glockentürmen kaum vor dem 7. Jahrhundert stattgefunden haben. Erst aus dieser Zeit liegen sichere Nachrichten vor. Die Türme — Campanile — standen in keiner engeren Verbindung mit dem Hauptbau, sondern waren selbständige Bauten, meist viereckig, manchmal rund, oben mit Schallöffnungen versehen, welche mit Rundbogen überwölbt waren.

Rund- und Kuppelbauten. Wenn auch die Basilika auf weströmischem Boden die Hauptform blieb, so finden sich daneben immerhin zahlreiche Rundbauten mit Kuppeln. Diese Form fand ebenfalls im Abendlande ihre erste Entwicklung und nur die spätere Ausbildung vollzog sich in dem byzantinischen Kulturkreise.

Die Rundbauten wurden hauptsächlich für Taufkapellen (Baptisterium) angewendet. Ursprünglich wurde die Taufe durch Untertauchen des ganzen Körpers vollzogen, und dazu bedurfte man tiefer Becken, für welche die runde Form sich besonders eignete. Damit war auch die Anlage des ganzen Baues vorgezeichnet. Ebenso war der Rundbau für Grabmäler die von altersher gewohnte und auch entsprechendste Form. Schon unter



Fig. 205. Inneres von S. Stefano rotondo in Rom.
(Nach Photographie von Anderson.)

Constantin, also zum Beginn des 4. Jahrhunderts wurde sie auch für größere Kirchen verwendet, und in der Folgezeit entstanden mehrere Bauten von großartiger Anlage.

In einem Punkte hielt man sich an das Vorbild der Basilika, indem man nämlich einen Mittelraum schuf, der von einem niedrigeren Seitenraum umgeben wurde. Während z. B. bei dem antiken Pantheon die Kuppel auf den Hauptmauern aufruht, stellte man nun im Innern einen Säulenkreis auf, welcher die Kuppel trug, während der Umgang zwischen diesen Säulen und den Außenmauern mit einem niedrigeren Gewölbe überspannt wurde. So hatte man auch hier ein Mittelschiff als Hauptraum. Die Hauptmauern wurden durch Nischen gegliedert.

Zu den bemerkenswertesten Bauten dieser Art zählen San Stefano **rotondo** in Rom und San Lorenzo in Mailand, erstere Kirche hatte einen doppelten Umgang, **letztere** eine achteckige Kuppel und zeigt in ihrer Anlage eine eigenartige Verbindung der Rundform mit dem Viereck. Nicht minder bedeutsam erscheint San Vitale in Ravenna, ein Achteck, mit einer auf acht Pfeilern ruhenden Hauptkuppel. Zwischen den Pfeilern stehen je zwei Säulen, welche in zwei Geschossen Halbkuppeln tragen. (Die große Kuppel war aus hohlen Thontöpfen gebildet, eine Herstellungsweise, die auch bei anderen Kuppelbauten sich findet.)

Verfall. Die abendländische altchristliche Baukunst hat ihre hervorragendsten Werke auf italischem Boden im 4. und 5. Jahrhundert n. Chr. geschaffen; mit der Herrschaft der Langobarden trat dann der Verfall ein. Im Gegensatze zu den Ostgoten erwies sich dieser deutsche Stamm als wenig bildungsfähig und eignete sich von der alten Kultur meist nur das Schlechte an; Rohheit paarte sich mit Sittenverderbnis. Wie sich die christlich-italische Bauweise nach Norden verbreitete, soll später erörtert werden.

Zierwerk. Schließlich sei noch eine Bemerkung über das bauliche Zierwerk nachgetragen. Hinsichtlich der Gestaltung des Säulenknaufs wurde bereits erwähnt, daß im Allgemeinen das korinthische bezw. römische Kapitäl beibehalten, nur im Ravennatischen eine byzantinische Form — mit verschlungenem Rankenwerk — häufiger angewendet wurde.

Sonst wiesen die älteren Basiliken im Westen kein besonderes Zierwerk auf, da ja das Aeußere ziemlich schmucklos blieb und der Schmuck im Innern in Malereien und Mosaiken bestand.

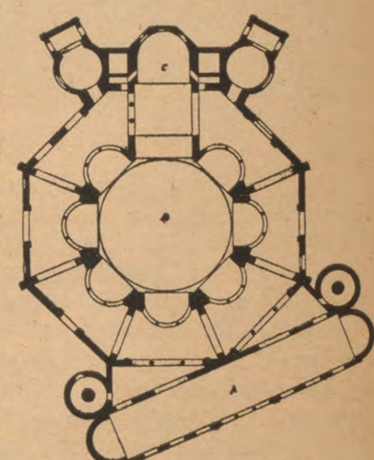


Fig. 206. Grundriß von S. Vitale in Ravenna.
A, Vorhalle. B, Mittelraum. C, Altarraum und Apsis.

Auch in dieser Hinsicht bilden Ravenna und Syrien eine Ausnahme, wo man bei Friesen, Pfeilerknäufen und Thürpfosten einige besondere Formen der Verzierung trifft. Dazu gehören im Ravennatischen die Verwendung des Schilfblattes und des Zickzacks, der Herzform, vor allem aber das sogenannte „Zangenornament“; reicher gestaltet erscheinen die syrischen Friese, bei denen mit naturalistischem Laubwerk auch Kreuze, Vasen, Pfauen u. s. w. verbunden wurden, daneben auch geometrische Muster, verschlungene Kreise und Schneckenlinien auftreten.

Gräber. In der altchristlichen Kunst spielen noch die Gräber eine bedeutsame Rolle. Die christliche Lehre von der Auferstehung des Fleisches — also des Wiedererscheinens des Menschen in ihrer körperlichen Gestalt — brachte es mit sich, daß man von der Sitte der Leichenverbrennung abkam und zur Bestattung zurückkehrte. Eigene Grabmalsbauten trifft man freilich erst in späterer Zeit und da selten, da ja die Errichtung solcher nur fürstlichen und vornehmen Personen möglich war. Auch diese zogen aber die Errichtung von Grabkirchen vor, damit der Leichnam an geweihter Stätte, dem heiligen Altar so nahe wie möglich ruhe.

Eine derartige bevorzugte Ruhestätte war schon in der frühesten Zeit jenen zuteil geworden, welche sich um das Christentum besondere Verdienste erworben hatten, also namentlich den Blutzeugen, den Märtyrern. Es kam die Gepflogenheit auf, den Altar über dem Grabe eines solchen Märtyrers zu errichten, die sich später dahin umwandelte, daß man die Gebeine von Heiligen in die Kirchen verbrachte und unter den Altären beisetzte.

Bestattungswesen. Die christliche Bestattungsweise bedingte nun manche Abänderungen hinsichtlich der Begräbnisstätten in jenen Gebieten, wo sonst die Leichenverbrennung üblich war. Im Altertum war das Begräbniswesen Angelegenheit der Familie im weitesten Sinne, also der Sippe oder des Geschlechts; es finden sich daher nur ausnahmsweise Einzelgräber, die Regel sind Familiengräber oder Begräbnisplätze für Geschlechter. In den großen Städten der späteren Zeit, in denen ja auch viele Zugewanderte lebten, die hier in keiner Geschlechtsverbindung standen, bildeten sich zunächst aus letzteren Begräbnisgesellschaften, die für ihre Genossen eine Stätte anlegten. Diese Einrichtung wurde — sozusagen mit innerer Notwendigkeit — von den Christen übernommen, da ja bei ihnen die Zugehörigkeit zur Gemeinde über der Verwandtschaft stand.



Fig. 207 San Vitale in Ravenna.

Katakomben. In Rom, aber auch an anderen Orten, führte dies zu der Anlage der unterirdischen „Katakomben“ (die ursprüngliche Bezeichnung ist Coemeterium), was durch die örtlichen Verhältnisse bedingt war. Auch die heidnische Bevölkerung Roms hatte ja solche unterirdische Grabanlagen, — Columbarien

— und wir treffen sie überall dort, wo der Boden Felsengräber ermöglichte und die Verhältnisse, Dichtigkeit der Bevölkerung und hoher Wert des Grundes, zur sparsamen Raumausnutzung zwangen. (Neapel, Syracus u. a. O.)

Die Bestattung in Katakomben war also an und für sich keine christliche Neuerung; eine solche bestand nur in der Art der Anlage. In den Columbarien wurden Aschenurnen beigesetzt, welche nur kleiner Nischen bedurften, für Bestattung ganzer Leichen benötigte man einer anderen Anordnung. Die Katakomben bestehen daher aus engen, niedrigen Gängen, Stollen, oft in mehreren Stockwerken übereinander; in den Stollenwänden sind dann die Höhlungen für die Leichen angebracht, die vorne mit Marmorplatten geschlossen wurden, welche die Namen der Verstorbenen und sonstige Inschriften, manchmal wohl auch einfachen Flachbildnereischmuck trugen.



Fig. 208. Inneres von San Giovanni in Fonte in Ravenna.

Angesehene Familien ließen für sich größere Räume (Cubicula) ausmeißeln, in welchen ihre Angehörigen bestattet wurden, und ähnliche zu Gewölben erweiterte Räume — Krypta — wurden für die gottesdienstlichen Handlungen bei den Begräbnissen angelegt, in denen man auch Märtyrer und Bischöfe beizusetzen pflegte. In den Zeiten der Christenverfolgung wurde dann der ganze Gottesdienst in die Katakomben verlegt, weil die Achtung der Römer vor den Toten eine größere Sicherheit gewährleistete.

Malerei und Bildnerei in den Katakomben. In diesen Familiengrüften und Krypten begegnen wir nun den ältesten Zeugnissen für die altchristliche Kunstübung in der Malerei und Bildnerei. Ich habe bereits erwähnt, daß und aus welchem Grunde die Bildnerei bei den Christen in den Hintergrund trat, dieselbe daher fast gänzlich auf die Flachbildwerke sich beschränkte. Erst mit dem 4. Jahrhundert kamen vereinzelte Standbildwerke vor. (Das Erzbild des heil. Petrus in der Peterskirche zu Rom, welches vielfach dem 5. Jahrhundert zugeschrieben wurde, stammt jedenfalls aus viel späterer Zeit.)

Ein Hauptgegenstand der Flachbildnerei waren die Steinsärge (Sarkophage); mehr zu den Werken der Kleinkunst gehören die Elfenbeinschnitzereien, mit welchen Reliquien-

schreine, Bischofsstühle und die Deckel der Diptychen — Tafeln mit den Verzeichnissen der toten und lebenden Christen, für welche gebetet wurde — geschmückt wurden. Sonst wurden nur noch Altarsäulen mit Flachbildnerei verziert. (Ob die zwei vorderen Säulen des Hochaltars von San Marco aus der altchristlichen Zeit stammen, ist freilich unsicher, wenn auch wahrscheinlich.)

Flachbildnerei. Was nun die Ausführung, die Kunstarbeit an diesen Flachbildwerken anbelangt, so bewegt sich diese natürlich in den Bahnen und Formen der Antike. Die älteren Werke sind meist besser, später wird die Arbeit immer handwerksmäßiger und plumper, das feine Formgefühl geht verloren, die Anordnung der Gestalten und Vorgänge wird verworren und mit allerlei Beiwerk, Säulchen, Bögen, Giebeln überladen. Eine

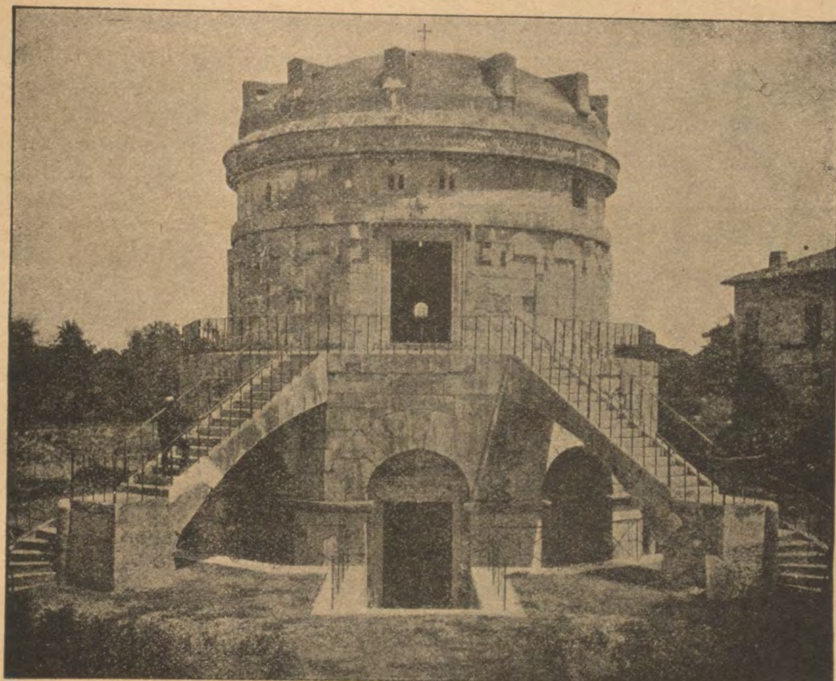


Fig. 209. Grabmal Theodorichs in Ravenna.

Neubelebung der Kunstfertigkeit vermochte das Christentum nicht mehr zu bewirken, sein Einfluß giebt sich nur in dem gedanklichen Inhalt der Darstellungen kund.

Wandgemälde. Dies gilt ferner in gleichem Maße von der Malerei; auch hier schließt sich die Behandlungsweise ganz der antiken an, und je älter die Wandgemälde sind, desto feiner sind sie ausgeführt. Wir finden dieselbe Vorliebe für anmutige Verzierungen, gefällige Anordnung, sichere Zeichnung und feinabgestimmte Farbengebung, wie in den pompejanischen Wandgemälden auch in den Katakomben; immer hat man es aber nur mit Werken eines guten Kunsthandwerks zu thun, welches Vorbilder trefflich zu verwerten weiß, aber nichts neues mehr hervorbringt.

Mosaikkunst. Die Wandmalerei trat vom 4. Jahrhundert ab hinter der Mosaikkunst zurück. In der ersten Kaiserzeit hatte man die Mosaiken hauptsächlich nur für den Fußboden verwendet, auch in den Katakomben ist dies der Fall; jetzt begann man damit, die Innenwände und Nischen der Basiliken zu schmücken. Dazu waren sie in der That vorzüglich geeignet; abgesehen von der Dauerhaftigkeit liegt in der Natur dieser Werke ein

Zug nach Großartigem und Erhabenem. Starke machtvolle Linienführung und kräftige Farben ergaben sich sozusagen von selbst, es kann nur das Herausarbeiten der kennzeichnenden Hauptzüge, nicht aber Feinheit in den Einzelheiten erzielt werden. Die durch die Herstellungsweise bedingte Beschränkung, welche eine volle künstlerische Gestaltung nicht zuläßt, die im Tafelbild oder Wandgemälde möglich ist, fiel nicht so sehr ins Gewicht bei dem Kirchenschmuck, der ja durch großzügige Einfachheit wirken sollte.

Miniaturmalerei. Im Gegensatze zu dieser Abart der Malerei stand eine andere, die sich gleichfalls in der altchristlichen Zeit zu entwickeln begann: die Miniaturmalerei, mit welcher die Handschriften verziert wurden. (Der Name stammt von der Farbe Minium, Zinnoberrot.) Wohl wurden schon im Altertum bisweilen die Bücher mit kleinen Bildern geschmückt, eine allgemeine Anwendung fand diese Malerei aber erst jetzt und zwar wurde sie zunächst hauptsächlich im Morgenlande gepflegt, später in den abendländischen Klöstern ausgebildet.

Die ältesten Denkmale stammen aus dem 5. Jahrhundert; sie zeigen noch ganz den Stil der altrömischen Malerei, deren Muster auch vielfach verwertet wurden; die Zeichnung ist im Allgemeinen sicher, die Ausführung allerdings oft flüchtig. Auch in der Auffassung ist noch der Einfluß der Antike zu bemerken, indem man leblose Gegenstände (Berge, Quellen) oder Begriffe in Menschenform darstellte, also auf die Nymphen und Halbgötter des Altertums zurückgriff. Immerhin ist bei den Miniaturmalereien noch mehr selbständige künstlerische Erfindungsgabe bemerkbar, als bei den Mosaiken.

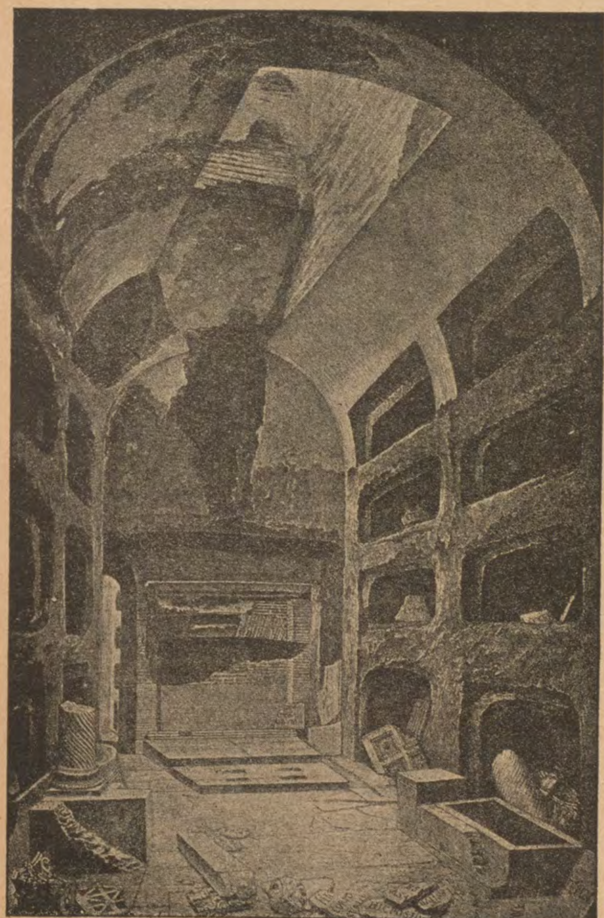


Fig. 210. Papstkrypta in den Katakomben von S. Callisto.

Inhalt und Zweck der altchristlichen Kunst. Im Vorstehenden wurde gezeigt, daß die altchristliche Bildnerei und Malerei in der Kunstarbeit, also hinsichtlich der Form, keine selbständige und neue Richtung einschlug, sondern nur als eine Fortsetzung der antiken erscheint, wobei ein stetiges Sinken der Fertigkeit zu beobachten ist. Nur der gedankliche Inhalt ist ein neuer, und in diesem giebt sich der christliche Geist kund. Von einem Selbstzweck des Kunstwerkes ist jetzt keine Rede mehr, das heißt: man schafft nicht aus Freude an der Schönheit der Form, sondern alle Werke stehen im Dienste der Religion, die sie erläutern und verherrlichen sollen. Sie haben daher die Aufgabe, entweder deren Lehrinhalt zu verdeutlichen oder darauf bezügliche Vorgänge zu erzählen.

Symbolische Darstellungen. Ersteres geschah durch die „Sym-

bole", Merk- und Wahrzeichen, welche eine große Rolle in der **altchristlichen Kunst** spielen. Die „Gleichnisse", in welchen die Lehren des Evangeliums ausgesprochen sind, wurden in der Formensprache wiedergegeben. Christus nannte sich den „guten Hirten", das „Opferlamm", welches die Sünden der Welt trägt, den „Säemann"; die Apostel bezeichnet er als „Menschenfischer" u. s. w.

Das alte und neue Testament — ersteres namentlich in den Psalmen, letzteres in den Parabeln — enthalten eine Fülle solcher Gleichnisse und Schlagworte, die sich gegenständlich darstellen ließen, und der christliche Geist erfand immer noch neue dazu. Tiere, Pflanzen, Geräte u. s. w. wurden zu solchen „Symbolen", die einen religiösen Gedanken ausdrückten.

Es würde zu weit führen, eine erschöpfende Aufzählung dieser „Symbole" zu geben, nur einige der wichtigsten seien erwähnt. Dazu gehören das Lamm und der Hirt, die Taube, der Fisch (—dessen griechische Bezeichnung Ichthys auch noch zu einer be-



Fig. 211. Altchristlicher Sarkophag.
Rom, Museum des Lateran.

sonderen Deutung Anlaß gab: **Jesus Christus, Theou Yios, Soter**, d. h. Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser —), der Hahn, der Pfau, (wohl richtiger Phönix, der unsterbliche Vogel), der Weinstock, die Palme, die Lilie, der Kelch, das Schiff u. a. Dazu kamen noch das „A und O" (Alpha und Omega, der erste und letzte Buchstabe des griechischen Alphabets, Anfang und Ende) und das Handzeichen Christi (Monogramm), gebildet aus den griechischen Buchstaben Ch und R in der Form der Fig. 216.

Erzählende Darstellungen. Diesen Wahr- und Merkzeichen begegnen wir schon in den Katakomben, und auch in der späteren Zeit werden sie in ausgedehntem Maße verwendet, obwohl da — seit dem 5. Jahrhundert — die erzählenden Darstellungen in den Vordergrund treten. Anfänglich hatten auch diese die Aufgabe, nicht so sehr die wirklichen Ereignisse bildlich wiederzugeben, sondern die „Gleichnisse" in ausführlicherer Weise, durch eine Reihe von Bildern, zu verdeutlichen, waren also auch von „symbolischer" Art, und drückten nur „Gedanken" aus. — Erst später gab man die biblischen Erzählungen als wirkliche Geschehnisse inhaltsgetreu wieder, und zwar sowohl jene des alten wie des neuen Testamentes. Hierbei wählte man vor allem solche Vorgänge, welchen ein höherer Sinn, eine tiefere religiöse Bedeutung unterlegt werden konnte, insbesondere Beziehungen auf das ewige Leben und die Auferstehung der Menschen.

Darstellung des Heilands. Die Persönlichkeit des Heilands selbst darzustellen wurde in der ersten Zeit vermieden, um jeden Anklang an den „**Götzendienst**" zu ver-

meiden; man begnügte sich mit „symbolischen" Andeutungen (als „guter Hirt"), und auch in den erzählenden Bildwerken kommen bis zum 5. Jahrhundert Hauptvorgänge aus dem Leben Christi, wie die Kreuzigung, gar nicht zur Verwertung. — Am frühesten erscheinen Darstellungen aus der Kindheit des Erlösers; daneben auch Maria und die Apostel (und Propheten). Mit der festeren Begründung des Christentums verlor sich diese Scheu und man wagte sich an die bildliche Wiedergabe der Persönlichkeit des Heilands und der Leidensgeschichte. In den ältesten Bildern erscheint Christus in schöner Jünglingsgestalt, bartlos und mit gelocktem Haar, später wird er bärtig, mit langem Haar und männlich ernsten Gesichtszügen abgebildet. Es wirkte da noch der Schönheitssinn der Antike nach. Darum ging man auch nur zögernd an die Darstellung der Kreuzigung, zumal man sich vor der Wiedergabe des nackten Körpers noch scheute.



Fig. 212. Geschnitztes Elfenbeingefäß.
Berlin, Museum.

Weltliche Bilder. Die altchristliche Kunst war so ausschließlich auf das Religiöse und Uebersinnliche gerichtet, daß Bilder aus dem irdischen Leben fast gar nicht vorkommen, und selbst die wenigen dieser Art haben eine Beziehung zu der Religion. Die Wiedergabe von Märtyrerscenen unterblieb wohl aus den gleichen Gründen, aus welchen die Kreuzigung nicht beliebt war; wobei wohl stark der Umstand ins Gewicht fiel, daß man nicht die künstlerische Kraft besaß, solchen Vorgängen das Abstoßende zu benehmen und ihnen eine innere Schönheit zu verleihen. Es fehlten hierzu die Vorbilder aus der Antike, die für alle anderen Gestaltungen sich fanden.

Beibehaltung der antiken Formen. Darin liegt ja das entscheidende Merkmal der altchristlichen Kunst, daß sie auf dem Gebiete der Malerei und Bildnerei für den neuen Gedankenkreis keine neuen entsprechenden Formen finden konnte, sondern mit jenen der Antike sich behalf, was zu manchen seltsamen Erscheinungen und Widersprüchen führte. Nur in der Baukunst sehen wir auch eine selbständige, dem christlichen Geiste und dem neuen Zwecke angepaßte Form in der Basilika aufkommen.

In der Uebereinstimmung von Inhalt und Form liegt aber das Wesen der wahren Kunst und in diesem Sinne ist die altchristliche daher eine Uebergangsstufe und Vorläufer einer neuen Entwicklung, welche nach dem Verfall der Antike auf vielfach neuen Grundlagen zu selbständiger Eigenart gelangte.

Kleinkunst. Es soll noch in Kürze der Kleinkunst dieser Zeit gedacht werden. Die besten Leistungen derselben sind die Elfenbeinschnitzereien, von denen ich bereits gesprochen habe; sonst sind nur bemerkenswert die sogenannten „Goldgläser", deren Herstellungsweise von einer eigentümlichen Kunstfertigkeit zeugt. Bei diesen Gläsern wurde auf dem Grunde eine Zeichnung mit Goldblättchen ausgelegt und eine zweite flüssige Glasschicht darüber

gegossen. Im Uebrigen behielt auch die Kleinkunst die alten Formen bei, nur daß zu Verzierungen christliche Vorwürfe genommen wurden. Der Verfall der Kunstfertigkeit und des Geschmackes tritt natürlich auch hier zu Tage.

* * *

Besprechung der Abbildungen. Die meisten altchristlichen Basiliken Roms haben zwar im Laufe der Zeit vielfältige Veränderungen durch schmuckhafte Zuthaten erfahren, lassen jedoch immerhin die ursprünglichen Eigentümlichkeiten erkennen. Die Anlage einer größeren Basilika zeigt der Grundriß der alten Peterskirche, die unter Constantin errichtet wurde und im 16. Jahrhundert dem heutigen gewaltigen Bau von Sankt Peter weichen mußte. (Fig. 199.)

S. Paul vor den Mauern. Das Innere veranschaulichen die Abbildungen Fig. 200 und 202, die Basiliken Sankt Paul vor den Mauern und Sankt Clemente, die noch die ursprüngliche Anlage haben, nur die reiche Ausschmückung stammt aus späterer Zeit. Besonders treu hat S. Paul das alte Aussehen bewahrt. Der Bau stammt aus dem vierten Jahrhundert und wurde nach einem Brande (1823) ganz in der alten Art wieder errichtet. Die schöne und großartige Raumwirkung läßt selbst die kleine Abbildung erkennen. Im Hintergrunde sieht man durch den Triumphbogen, hinter dem sich ein kurzes Querschiff hinzieht, die runde Altar-Nische.

S. Clemente in Rom. Besser noch zeigt die innere Gestaltung die Kirche S. Clemente, die im Jahre 1125 auf den Trümmern der ursprünglichen Basilika (1084 zerstört) errichtet wurde, und in welche die Einrichtungsstücke des alten Baues übertragen wurden. Der durch kleine Marmorschranken in der Mitte abgegrenzte Raum war der Platz für die den Chorgesang ausführenden Priester.

Die Erhöhungen (Ambonen) rechts und links dieses Raumes dienten zum Verlesen der Evangelien und Epistel. Die Schranke hinter dem Sängerchor (besser auf dem Grundriß Fig. 201 zu erkennen) trennt das Kirchenschiff vom Allerheiligsten, das kein Laie betreten durfte. Hinter dieser Schranke steht der Altar unter einem von vier Säulen getragenen Schutzdach, in der Mitte zwischen Schranke und Nische, in welcher der Bischof und andere hohe Geistliche ihren Platz hatten. Das Querschiff fehlt.

Kirche von Turmanin. Für die Art der syrischen Basiliken (S. 192) ist Fig. 203, die Kirche zu Turmanin, ein Beispiel. Vor der eigentlichen Basilika erhebt sich ein thorartiger Hallenbau mit einer Säulenstellung in der Mitte und zwei kräftigen niederen Türmen.

S. Apollinare in Classe. Die altchristlichen Bauten Ravennas (S. 192) zeigen die Abbildungen Fig. 204, 206—209. Während in Rom das Aeußere der Basiliken fast immer das alte Aussehen verloren hat, blieb es an einzelnen Bauten in Ravenna sehr gut erhalten. Am besten giebt die ravennatische Eigenart die Basilika S. Apollinare in Classe wieder. Die Belebung der Außenseiten durch Mauerstreifen ist auf der Abbildung deutlich sichtbar. An Stelle der Vorhalle



Fig. 213. Christus als Hirte.
Malerei aus den Katakomben von S. Callisto.

hat diese Basilika einen geschlossenen Thorbau, und als noch auffälligere Eigentümlichkeit einen freistehenden runden Turm.

S. Stefano rotondo in Rom. Als Beispiel römischer Rundbauten gebe ich in Fig. 205 eine Ansicht des Innern von S. Stefano rotondo aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, das noch viel von dem ursprünglichen Aussehen zeigt. 22 Säulen mit jonischen Kapitälen, die durch ein gerades Gebälk verbunden sind, tragen den cylindrischen, flach gedeckten Oberbau. Um diesen Mittelraum zieht sich ein niedrigerer Umgang mit 36 Säulen, die durch 8 Pfeiler in Gruppen von 4 und 5 getrennt werden. Von dem Umgang gehen nach der Außenmauer zu vier Arme in Kreuzform aus, die mit kleinen Nischen abschließen.

S. Vitale in Ravenna. Der wichtigste Bau dieser Art in Ravenna ist die Kirche S. Vitale, deren Grundriß und äußere Ansicht die Abbildungen Fig. 206 und 207 zeigen.



Fig. 214. Malereien aus den Katakomben von S. Agnese und der Priscilla.
Der gute Hirte. Madonna.

Der Bau wurde 526 begonnen und 547 (unter byzantinischer Herrschaft) vollendet und geweiht. Dem Achteck der Außenmauern entsprechen im Innern acht mächtige Pfeiler, welche die innen gewölbte, außen achtseitige Kuppel tragen, die aus ineinander gesteckten Thontöpfen gefügt ist. Zwischen den Pfeilern (ausgenommen vor der Altarnische) sind je zwei Säulen derart eingeordnet, daß sie mit den Pfeilern eine Art Nische bilden und zwar in zwei Stockwerken übereinander, das Obergeschoß wird durch Halbkuppeln geschlossen. An der Vorderseite, jedoch nicht genau gegenüber der Altarnische, stand früher eine Vorhalle mit zwei Türmen an den Seiten. Die schiefe Anlage derselben ist wohl auf ungünstige Bodenbeschaffenheit zurückzuführen.

S. Giovanni in Fonte. Die Ausschmückung derartiger Rundbauten läßt sich sehr gut aus Fig. 208 erkennen, die das Innere eines der am besten erhaltenen ravennatischen Bauwerke darstellt. Es ist die Taufkapelle San Giovanni in Fonte, ein einfacher, achteckiger Bau mit runder Kuppel, der am Ende des 4. Jahrhunderts begonnen und im ersten Viertel des folgenden beendet wurde. Die Bogen unter und über den Fenstern werden von Säulen getragen, welche die auf S. 192 besprochene Form zeigen.

Grabmal Theodorichs. Ein anderes sehr bezeichnendes Bauwerk ist das Grabmal Theodorichs, Fig. 209, das dieser noch zu seinen Lebzeiten errichtete.

Auf einem zehneckigen Unterbau erhebt sich das ebenfalls zehneckige Obergeschoß, dessen Inneres eine runde Halle bildet. Dieser Oberbau war früher von einer Säulenhalle umgeben.

Das Dach besteht aus einem einzigen Felsblock.

In der Anlage und in seiner Bestimmung erinnert dieser Bau an die römischen Kaisergräber, doch zeigt er in der Ausführung nicht nur die den Bauwerken von Ravenna eigentümlichen, sondern auch germanische Züge.



Fig. 215. **Aus dem Mosaik von S. S. Cosma e Damiano.** Rom.

Katakombe. Wie die eigentlichen altchristlichen Gräber beschaffen waren, zeigt Fig. 210, die das Innere der Krypta einer Katakombe (s. S. 195) darstellt. Die Oeffnungen in den Wänden waren die eigentlichen Gräber, sie wurden mit Steinplatten verschlossen. Der Sitz des obersten Geistlichen war auf den stufenförmigen Platten im Hintergrunde, durch kleine Schranken war er von dem Hauptraum getrennt. Auf den Sockeln rechts und links im Vordergrunde standen Säulen, die ein wagerechtes Gebälkstück trugen. Das Licht fiel durch die Oeffnung der Decke ein.

Altchristlicher Sarg. Elfenbein-Büchse. Von den Erzeugnissen der altchristlichen Bildnereikunst ist wenig wirklich Bedeutendes übrig geblieben. Unter den Arbeiten in Stein sind hauptsächlich nur bemerkenswert die Sarkophage, deren Flachbildschmuck im Allgemeinen die spätrömische erzählende Darstellungsweise zeigt. Fig. 211 ist eine Probe dieser Art. In der Mitte oben sieht man in einer runden Umrahmung, die von zwei kleinen Engeln gehalten wird, das verstorbene Ehepaar. Von links beginnend stellt die obere Reihe Gott Vater dar, wie er Eva erschafft, dann dem Menschenpaare Aehren und ein Lamm giebt, was die Mühen der Arbeit andeuten soll, die es nach dem Sündenfall (durch die Schlange neben Eva bezeichnet) zur Fristung des Lebens verrichten müsse. Rechts von dem Rahmen werden die Wunder Christi bei der Hochzeit zu Kana, die Speisung der Zehntausend und die Auferweckung des Lazarus geschildert. In der unteren Reihe stellt die erste Gruppe links die Anbetung der Hirten dar, es folgt die Heilung des Blinden (dieser ist im Gegensatz zu den Gestalten der Heiligen ganz klein gebildet); die Mitte zeigt Daniel unter den Löwen, hinter ihm zwei Propheten; ein Knabe reicht ihm die von Gott gesandte Speise. Darauf folgt die Verleugnung Christi durch Petrus, die Gefangennahme Christi und als Abschluß Moses, wie er aus dem Felsen Wasser hervorspringen läßt.

Man sieht, die Darstellung wechselt ungeregelt zwischen Geschichten des alten und neuen Testamentes.

Eine feinere Kunstweise weisen die altchristlichen Elfenbeinschnitzereien auf, eines der besten erhaltenen Werke ist eine runde Büchse, die zum Aufbewahren der Hostien diente (im Berliner Museum). Auf der in Fig. 212 sichtbaren Seite sitzt Christus auf dem Thron zwischen den Aposteln. Das Werk stammt vermutlich aus dem 3. Jahrhundert und zeigt jene Mischung römischer Formen und christlicher Auffassung, welche für die altchristliche Zeit bezeichnend ist.

Katakomben-Gemälde. Ich zeige in Fig. 213 u. 214 noch ein Paar Proben altchristlicher Katakombengemälde, die einen ungefähren Begriff ihres Wesens geben. In zwei derselben sehen wir Christus als Hirten; das dritte ist besonders als älteste erhaltene Madonnendarstellung beachtenswert. Maria ist, im Gegensatz zu den späteren byzantinischen Marienbildern, als einfaches römisches Weib aufgefaßt. Der Mann, der auf den Stern über Maria deutet, ist wahrscheinlich ein Hirte. Die Ausführung schließt sich eng an die antiken Malereien an, wie schon auf S. 197 angedeutet wurde.

Mosaik aus Rom. Die Art des späteren römischen Wandschmuckes, der Mosaiken, die schon nicht mehr ganz frei von byzantinischen Einflüssen sind, zeigt Fig. 215, die einen Teil aus dem Mosaik der Altarnische von S. S. Cosma e Damiano in Rom wiedergiebt. Die Mosaiken in Ravenna stehen so stark unter den von Byzanz ausgehenden Strömungen, daß ich sie erst mit der byzantinischen Kunst besprechen werde.

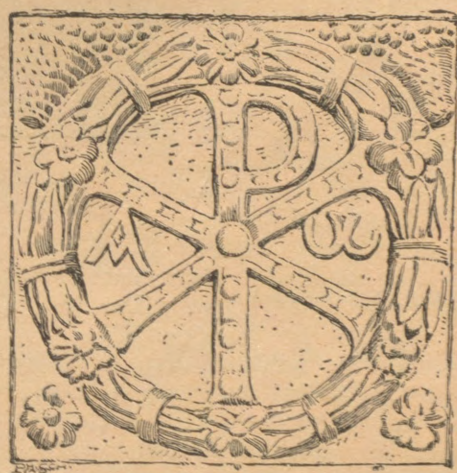


Fig. 216. Christusmonogramm.
Aus dem 4. Jahrhundert.

Byzantinische Kunst.

Die Kunst im Osten. In den vorstehenden Ausführungen wurden hauptsächlich die Kunstzustände im Westen — dem italischen Kulturkreis — berücksichtigt, mit denen im großen und ganzen bis zum 6. Jahrhundert auch jene des Ostens übereinstimmen. Um diese Zeit begann jedoch eine schärfere Scheidung der beiden Kulturkreise. Während auf italischem Boden unter der langobardischen Herrschaft auch die altchristliche Kunst verfiel, dagegen im Norden auf die Keime einer neuen Entwicklung befruchtend wirkte, fand sie ihre eigentliche Fortbildung im byzantinischen Reiche, und die hier gewonnene Eigenart wurde für lange Zeit und weite Gebiete bestimmend.

Christliche und islamitische Kunst. Diese morgenländische Kunst spaltet sich schon im 6. Jahrhundert in zwei Richtungen; die christliche — kurzweg die „byzantinische“ genannt — und die islamitische, jede findet ihre Verbreitung mit der betreffenden Religion, von der sie völlig abhängig bleibt. Beiden gemeinsam ist das baldige Erstarren, der Mangel jeder fortschrittlichen Weiterentwicklung, die Vernachlässigung der Bildnerei und Malerei. Die byzantinische Kunstrichtung hat sich daher bei den Völkern des griechischen Bekenntnisses in Südost- und Osteuropa bis in unsere Zeit fast unverändert erhalten, und das Gleiche gilt von der islamitischen, welche in West- und Mittelasien sowie in Nordafrika herrschend wurde, zeitweilig auch nach der spanischen Halbinsel sich verbreitete.

Zustände im oströmischen Reiche. Im oströmischen Reiche hatten Staat und Kirche völlig die morgenländische Art angenommen, welche alle Lebendigkeit, Freiheit und Innerlichkeit unterdrückte. Die unumschränkte Gewaltherrschaft der Kaiser, die mit ihrer Beamtenschaft auch die geringfügigsten Dinge im Staate regelten und sich bei Lebzeiten schon „vergöttern“ ließen, gestattete nicht die geringste selbständige Regung des Volksgeistes. In der griechischen Kirche ging alles innerliche Leben verloren, und statt freier Sittlichkeit wurde nur strenge Beachtung des äußerlichen Formelwesens gefordert; dazu kamen die Grübeleien und Deutereien der „Philosophen“ und Stifter der zahlreichen Glaubensparteien, welche den wahren christlichen Geist förmlich ertöteten. Sklavische Unterwürfigkeit und grausame Härte, Genußsucht und heuchlerische Verschlagenheit, Mangel jedes sittlichen Empfindens kennzeichnen die „byzantinische“ Gesellschaft, deren Verderbtheit auch die naturfrischen Völker ergriff, die in ihren Bereich gelangten. Wohl zeigte sich eine ähnliche Verderbnis gleichzeitig auch auf abendländischem Boden und die ersten germanischen Völker gingen an ihr zu Grunde; hier aber traten zum Glück neue an deren Stelle, deren innere Völkerkraft stark genug war, die Verderbtheit zu überwinden, was bei den — meist slavischen — Stämmen des Ostens nicht der Fall war. In einer solchen Gesellschaft ohne sittlichen Geist und inneres Leben war eine gedeihliche Weiterentwicklung der Kunst nicht möglich.

Eigenart der byzantinischen Kunst. Die byzantinische Kunst bleibt also völlig in den Bahnen der altchristlichen, und bringt nur in wenigen Einzelheiten noch etwas neues bei durch Aufnahme rein morgenländischer Einflüsse, um so schärfer bildet sie gerade jene Eigenheiten aus, welche als Mängel der altchristlichen Richtung erscheinen.

Die Abneigung gegen die Bildnerei geht fast bis zur völligen Verwerfung dieser Kunstart. Da man im Osten an allen Ueberlieferungen als etwas Unantastbarem strenge

festhielt, so wurde natürlich jene hinsichtlich der Bildnerei geradezu als ein **Gesetz betrachtet. Dazu kam** dann noch im 8. Jahrhundert die Bewegung des sogen. „Bildersturms".

Bildersturm. Die Islamiten hatten den griechischen Christen vorgeworfen, **daß** sie heidnischen **Bilderdienst** trieben, **was** insofern einen gewissen Untergrund hatte, **als ja** die **Religionsübung der** Byzantiner eine rein **äußerliche war.** Dies gab nun Anlaß **zur** Ent-



Fig. 217. Sophienkirche.
Konstantinopel.

fernung und Zerstörung der Bilder aus den Kirchen; durch mehr als ein Jahrhundert (726—842) dauerte dieser Bilderstreit, der natürlich auch die Folge hatte, daß die Kunstfertigkeit verloren ging.

Mosaiken. Der Sieg der Bilderfreunde kam nur der Malerei zu gute, die gleichfalls hauptsächlich in den altchristlichen Arten: Mosaik und Miniaturen, sich bethätigte. Die Arbeitsgeschicklichkeit der byzantinischen Kunsthandwerker zeigt sich wohl in der Ausführung der Mosaiken, von irgend welcher Selbständigkeit der Auffassung oder von Erfindungsgabe ist jedoch keine Spur. Die Mosaikbildner arbeiteten nach ganz bestimmten

Vorschriften, die aus der Ueberlieferung geschöpft wurden und auf deren Beachtung die Kirche strenge hielt. Die ganze Anordnung des Bildes, die Haltung und der Gesichtsausdruck der Figuren waren genau festgestellt; auch der Stoffkreis, welcher ganz dem altchristlichen entsprach.

Miniaturmalerei. Verhältnismäßig am besten erhielt sich die Kunstfertigkeit in den Miniaturen, von welchen nach dem Bilderstreit im 6. und 10. Jahrhundert wieder treffliche Werke auftauchen. Sie zeichnen sich durch Schönheit und Kraft der Farbe aus, auch ist auf den Gesichtsausdruck und die Bewegung der Körper große Sorgfalt verwendet, und man erkennt ein fleißiges Ablernen guter antiker Vorbilder, ja bei Darstellung von Tieren



Fig. 218. Inneres der Sophienkirche.
Konstantinopel.

und Blumen sogar Beachtung der Natur. Doch auch hier tritt Erstarrung ein, es werden bestimmte Formen zur Regel, wobei manche mißverständliche Auffassung der Vorbilder, die man einseitig nachahmte, mit unterlief.

Anerkennung verdient die treffliche Schulung der Künstler, die ungemein sorgfältig arbeiteten und wenigstens in der Zusammenstellung eine vielseitige Erfindungsgabe zeigen, dabei auch Schönheits- und Formgefühl der älteren Zeit sich noch bewahrten und dadurch den Mangel jeglicher selbständigen schöpferischen Kraft einigermaßen erträglich machen.

Dieser byzantinische Stil der Malerei erscheint schon im 9. Jahrhundert ausgebildet und erhielt sich bis zu Beginn des 13. Jahrhunderts unverändert. Die Eroberung von Byzanz durch die Kreuzfahrer (1202) leitete den Verfall ein, und vom 14. Jahrhundert ab geht der Miniaturmalerei auch jede Empfindung für Schönheit verloren: Alles erscheint leblos, Farbe und Form sind gleichmäßig abstoßend.

Die byzantinische Kunst war längst völlig entartet, als Konstantinopel in die Hände der Türken fiel. Sie fand in dieser Form noch fernerhin eine weitere Pflege in den griechischen Mönchsklöstern der Balkanhalbinsel und bei den slavischen Völkern griechischen Bekenntnisses, welche aus religiösen Gründen an ihr festhielten.

Früher hatte man auch einen bedeutenden Einfluß der byzantinischen Kunst auf das Abendland, insbesondere Italien, angenommen, jedoch mit Unrecht. Nur in Venedig und

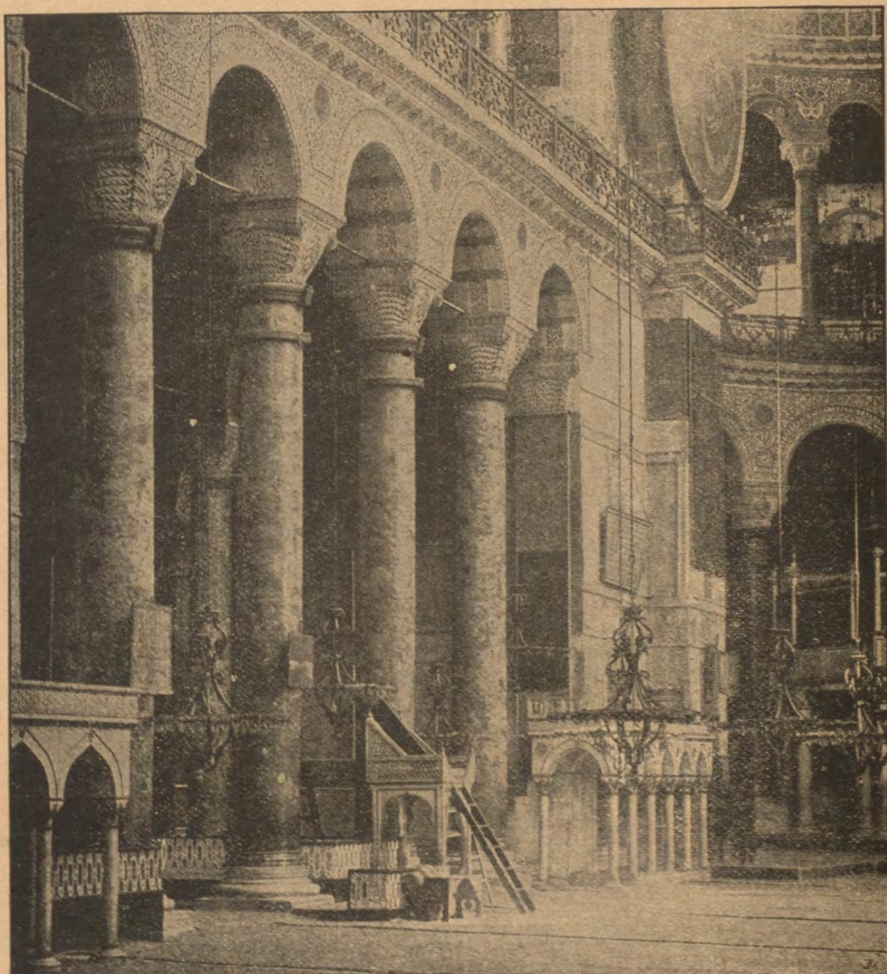


Fig. 219. Aus dem Inneren der Sophienkirche.
Konstantinopel.

etwa noch in Sicilien wirkte sie auf die Entwicklung mitbestimmend ein, aber auch nur in geringem Maße. Das einzige, was die Griechen vielleicht dem Abendlande geben konnten, war Arbeitsfertigkeit und die Kenntnis mancher Kunstgriffe. Einen mittelbaren Einfluß mag die byzantinische Kunst noch insofern geübt haben, als während der Kreuzzüge ihre Arbeiten vielfach nach dem Abendlande gebracht wurden und damit der Sinn für Pracht oder sagen wir die „Kunstliebe" angeregt wurde.

Kleinkunst. Im Anschlusse an die Kleinmalerei mag auch noch der anderen Kleinkünste gedacht werden. Bei der Prachtliebe des byzantinischen Hofes und der Gesellschaft

erscheint die hohe Vollendung der kunstgewerblichen Arbeitsfertigkeit in Weberei, Stickerei, Goldschmiedearbeiten u. s. w. begreiflich. Besonderes leistete man in Emailarbeiten, die sehr beliebt und gesucht waren.

Die morgenländische Neigung zu überladenem Prunk macht sich jedoch hier stark geltend; auf die Kostbarkeit der Stoffe, Gold und Edelsteine, wird mehr Gewicht gelegt als auf die Feinheit der Formen, die oft steif und schwerfällig sind. Die berühmte Altartafel



Fig. 220. Der Apostel Paulus.
Elfenbeinschnitzerei aus dem 4. Jahrhundert.
Florenz.



Fig. 221. Kaiserin Eudoxia.
Byzantinische Elfenbeinschnitzerei.
Florenz. Museo Nazionale.

(Pala d'oro) in San Marco zu Venedig ist ein für die ganze Art bezeichnendes Stück. Bei den Elfenbeinschnitzereien hielt man sich zunächst an die Muster der Antike und bildete nach diesen einen überlieferten Stil aus, der streng festgehalten wurde, so daß auch bei diesen Arbeiten eine Erstarrung eintrat. Man könnte überhaupt von der ganzen byzantinischen Kunst sagen, daß sie nicht einmal Künstlerhandwerk blieb — das ja immerhin noch ein gewisses freies Schaffen voraussetzt —, sondern „Fabriksarbeit" geworden war, welche unabänderlich Gleichförmiges liefert.

Byzantinische Baukunst. Eine bedeutsamere Stellung nimmt die byzantinische Baukunst ein, welche zwar auch auf der abendländischen fußt, aber doch auch eine selbständige

Entwicklung aufweist. Es wurde bereits erwähnt, daß im oströmischen Reiche der Kuppelbau die Basilikaform verdrängte und zur Herrschaft gelangte. Die künstlerische und schöpferische Ausbildung dieser Bauform vollzog sich im 5. und 6. Jahrhundert, dann stand der Stil im Allgemeinen fest und erfuhr nur in Einzelheiten einige Umgestaltungen.

Kuppelbauten. Für den Grundplan wurde zuerst das Achteck verwendet, bald aber griff man auf das Quadrat zurück, welches der Länge und Breite nach durch erhöhte Mittelschiffe geteilt wurde. Diese Schiffe bildeten ein Kreuz von vier gleich langen Armen — das „griechische" Kreuz, das „lateinische" hat einen längeren Hauptstamm — und in der Mitte, über der Kreuzung, erhob sich die Hauptkuppel. Sie ruhte auf den vier mächtigen Pfeilern, welche durch hohe Gurtbögen mit einander verbunden waren, die einen Gesimskranz trugen, auf den die Kuppel aufgesetzt wurde; die Verbindung zwischen den Pfeilern und dem Gesimskranze stellten Gewölbezwickel her. Die Räume in den vier Ecken waren niedriger als die Kreuzschiffe und wurden durch kleinere Kuppeln (oder Halbkuppeln) überdeckt. An dem (gewöhnlich östlichen) Ende des einen Kreuzschiffes wurde die halbrunde Altarnische angebracht, auf der ihr gegenüber liegenden (westlichen) Seite eine Vorhalle. Die Seitenräume erhielten in der Regel Obergeschosse (Emporen), da im Morgenlande die Geschlechter strenge von einander geschieden und die Frauen daher auf diese Galerien verwiesen wurden. Das Licht fiel durch die im Gesimskranz angebrachten Fenster in den Mittelraum.

Abarten. Dieser Grundplan wurde im wesentlichen festgehalten, erfuhr aber mannigfache Abänderungen im einzelnen. Statt der vier Mittelpfeiler erscheinen bisweilen acht, die vier kleineren Nebenkuppeln werden nicht über den Ecken, sondern über den Enden der



Fig. 222. Christus als Hirte.
Mosaik in S. S. Nazaro e Celso in Ravenna.

Kreuzschiffe angeordnet, in die Kuppeln selbst die Fenster eingeschnitten, und ähnlicher Abweichungen sind mehr zu finden.

Am meisten bemühte man sich, den Hauptvorzug der Basilikaform, der in der Längenentwicklung des Mittelschiffes liegt, mit der Kreuzanlage zu verbinden. Bei dieser erschien der — auch durch verstärktes Licht erhellte — Raum unter der Kuppel als Mittelpunkt und Hauptsache des Ganzen, während die Anlage der Basilika die Altarnische als solche hervortreten ließ, was der Natur des Gotteshauses besser entsprach.

In kühner Weise erscheint diese Aufgabe gelöst bei dem bedeutendsten Bauwerk byzantinischer Art, der Sophienkirche in Konstantinopel. Hier schließen sich nämlich auf der Altar- und Eingangsseite an die Hauptkuppel zwei mächtige Halbkuppeln an, welche auf den Mittelpfeilern und zwei schwächeren, nächst den Seitenmauern enger gestellten Pfeilern aufruhen. Dadurch gewann das Mittelschiff die Gestalt einer Ellipse, an die unmittelbar sich die Altarnische anschloß.

In anderen Fällen begnügte man sich damit, das Mittelschiff vor und hinter der Kuppel mit hochgespannten Tonnengewölben, die Seitenräume mit Kreuzgewölben zu decken.



Fig. 223. Kaiserin Theodora mit Gefolge.
Mosaik in der Tribuna von S. Vitale in Ravenna.

Byzantinische Säulen. Die Hauptträger der Last der Gewölbe und Kuppeln waren die massigen Pfeiler, neben welchen zur Unterstützung und zur schmuckhaften Ausgestaltung des Raumes Säulen — in Reihen oder in Halbkreisen, oft zweireihig übereinandergestellt — angeordnet wurden. Die Knaufform ist teilweise noch die korinthische und römische (Kompositkapitäl); erstere mit zierlicherer Behandlung des Blattwerkes, die mehr an die Antike erinnert, letztere durch stärkeres Hervortreten des Blattwerkes und Verkleinerung der Schneckengewinde abgeändert.

Der eigentlich byzantinische Knauf besteht jedoch in dem nach unten abgeschrägten Würfel, auf dem noch ein zweiter Aufsatz ruht. Die vier Seiten des Knaufes sind mit eingemeißeltem Blatt- und Rankenwerk, bisweilen auch mit einfacherem Linienzierwerk oder figürlichen Flachbildnereien bedeckt. Diese byzantinische Knaufform erscheint wohl klotzig und derb, entspricht aber der Aufgabe, die schwere Last der Bogen und Gewölbe zu tragen.

Weitere Einzelheiten. Im Innern wurden die byzantinischen Kirchen reich geschmückt, namentlich mit Mosaiken auf Goldgrund und durch Verkleidung der Wände mit verschiedenfarbigen Marmorplatten. Auch das Aeußere war prunkvoller gestaltet als bei den Basiliken. Die Mauern wurden aus Ziegeln in Schichten von abwechselnder Farbe ausgeführt, die Fenster sind mit Rundbogen überwölbt, bei größeren ist noch eine Säule hineingestellt und erscheinen zwei Bogen; die Thore zeigen einen geradlinigen Sturz mit einem Rundbogen darüber. Die Kuppeln wurden nicht mit einem besonderen Dache überdeckt, sondern zeigten auch nach Außen ihre Rundform, und der auffällige Gegensatz der äußeren Erscheinung der byzantinischen Bauten zu jenen der Basilikaform liegt eben in dem allgemeinen Auftreten und Vorherrschen der runden, geschweiften Linien.

Eigenart des byzantinischen Stils. Der byzantinische Baustil erscheint reicher, verwickelter, künstlicher als der abendländische, er zeugt von hoher Arbeitsfertigkeit und Begabung für Lösung schwieriger Aufgaben in der Baufügung. Die Aufgabe, die Rund- und Kuppelformen mit den rechtwinkligen zu verbinden, wurde geistreich gelöst, überhaupt die Bogen- und Gewölbebildung vollkommen ausgestaltet. In der künstlichen Vereinigung verschiedenartiger Grundteile zu einem einheitlichen Ganzen liegt die Eigenart des byzantinischen Stiles, dem gegenüber der abendländische mit seiner schlichten Einfachheit scheinbar nachsteht. Dieser war aber einer reichen Entwicklung und Ausgestaltung fähig und fand sie auch, während der verwickelte byzantinische Baustil eine solche nicht zuließ und daher erstarrte.

Mit den Bauten des 6. Jahrhunderts war eigentlich die ganze schöpferische Erfindungsgabe der Byzantiner auch schon erschöpft; was in der Folgezeit noch abgeändert wurde, ist nicht von Bedeutung. Es beschränkt sich zumeist auf Erhöhung der ursprünglich flachen Kuppeln, Vermehrung derselben, Einführung von Vielecksformen — namentlich bei den nach außen vorspringenden Altarnischen —, reichere Ausgestaltung der Pfortenvorhallen. Seit dem 10. Jahrhundert stand der Stil sozusagen unverrückbar fest.

Verbreitung. Die byzantinische Bauweise fand im ganzen Osten Verbreitung. Oertliche Verhältnisse brachten wohl mannigfache Abweichungen von den Grundformen, diese selbst aber blieben beibehalten. Wir finden sie in der Kaukasuslandschaft und Armenien, wo sie unter islamitischen Einflüssen eigentümliche Veränderungen erfuhren, dann in den Ländern der unteren Donau, wo eine ähnliche Aufnahme mohamedanischer Züge stattfand, und in Rußland, auf dessen Boden die völlige Entartung des byzantinischen Stiles sich vollzog. Hier fügte man Türme ein, gab den Kuppeln Ei- und Birnenform, erging sich in den seltsamsten Verschnörkelungen und Verzerrungen; gedankenlos, ohne jegliches Gefühl für Form, Maßverhältnisse und Schönheit, vermischte die russische Bauweise die widersprechendsten Grundteile zu einem gräulichen Ganzen, das allerdings auch „Erstaunen" erregt.

* * *

Die Abbildungen. Sophienkirche in Konstantinopel. Das berühmteste Werk der byzantinischen Baukunst ist die Sophienkirche in Konstantinopel, deren inneren und äußeren Anblick die drei Abbildungen Fig. 217—219 zeigen. Das ursprüngliche Aussehen hat sich in ihr verhältnismäßig gut erhalten, nur an der Ausschmückung hat sie nach der Besitzergreifung Konstantinopels durch die Türken und der Umwandlung der Kirche in eine Moschee Schaden erlitten. Der Bau wurde unter der Regierung Justinians an Stelle einer abgebrannten Kirche im Jahre 523 begonnen, 537 vollendet und nachdem im Jahre 539 ein Erdbeben einen Teil der Kuppel zerstört hatte, wieder hergestellt. Der Grundriß der Kirche bildet ein fast gleichseitiges Viereck. Die Mitte nimmt die Hauptkuppel ein, an die sich zwei kleinere Seitenkuppeln schließen. Die Länge des Grundrisses beträgt $57^1/_2$ m, die Breite etwa 70 m. Die Höhe der Kuppel ist 65 m bei einem Durchmesser von 32 m. Das Aeußere ist durch verschiedene Zuthaten entstellt, von denen die störendsten die schlanken Türme (Minarets) und zwei Strebepfeiler sind, doch erkennt man auch hier noch deutlich die Eigenart, wie sie oben geschildert wurde. Die Einzelheiten des Innern zeigt deutlicher Fig. 219, besonders läßt sich die Kapitälbildung sehr gut erkennen.

Elfenbeinschnitzereien. Von den Werken der Bildnerei sind es namentlich Elfenbeinschnitzereien, die sich in größerer Zahl erhalten haben und die Eigenart der byzantinischen Kunst deutlich zeigen. Die Abbildungen Fig. 220 und 221 geben zwei derartige Werke wieder. Die Darstellung des einen (ein Buchdeckel, Diptychon) bezieht sich auf das Leben des Apostel Paulus, während das andere ein Bildnis der Eudoxia, Gemahlin des oströmischen Kaisers Arkadius ist. In beiden zeigt sich noch eine gewisse Frische, welche an die besseren spätrömischen und altchristlichen Arbeiten erinnert, doch tritt auch schon (besonders bei Fig. 221) die Starrheit hervor, die noch viel stärker in den Mosaiken zum Ausdruck kommt.

Mosaiken. Von diesen gebe ich in Fig. 222 und 223 Proben, die zwar beide aus Ravenna stammen, aber gewiß von byzantinischen Künstlern gearbeitet wurden.

Das Bild „Der gute Hirte", womit Christus gemeint ist, zeigt noch größere Freiheit; die Haltung ist ungezwungen, in der Anordnung wie auch in der Landschaft wird noch der Versuch gemacht, malerisch zu wirken; es vertritt den älteren Stil, in dem sich noch viele antike Züge lebendig erhalten haben. Ganz byzantinisch, starr und tot, ist das zweite Mosaik, das die Kaiserin Theodora mit zahlreichem Gefolge vorführt. Die Kunst der freien Darstellung ist völlig verloren gegangen und an die Stelle des eigenen Empfindens der Künstler, das durch strenge Regeln, die kaum noch „Kunstregeln" zu nennen sind, vorgeschriebene „Schema" getreten.

Pala d'oro. Von den Werken der prunkvollen Kleinkunst gebe ich in Fig. 224 als Beispiel das Mittelstück der schon auf S. 209 erwähnten Pala d'oro aus der Markuskirche in Venedig. Diese Pala d'oro ist eine goldene Altartafel, die in einer reichen, mit Edelsteinen geschmückten Einfassung 83 Emailbilder enthält, die Christus, Apostel, Propheten und Engel teils einzeln, teils in handelnden Gruppen darstellen. Das Mittelstück zeigt den thronenden Christus und in den vier runden Rähmchen die Evangelisten, die übrigen Felder enthalten Apostel und Engelbilder. Die Tafel ist wahrscheinlich im 10. Jahrhundert in Konstantinopel verfertigt und im Laufe des 11. und 12. Jahrhunderts durch Hinzufügungen verändert worden. Die Darstellungen sind äußerst sauber und kunstvoll ausgeführt, so daß die Pala d'oro zu den besten erhaltenen Werken der byzantinischen Kunst gehört. Die Kleinheit der Abbildung läßt leider von alledem nur wenig erkennen, doch giebt sie wenigstens einen Begriff davon, auf welchen Wegen sich die Kunst dieser Zeit befand.



Fig. 224. Mittelstück aus der „Pala d'oro"
Venedig. S. Marco.

Islamitische Kunst.

Erhaltung der alten Kultur und Kunst im Osten durch das Christentum. Seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. waren die beiden römischen Reiche dem Ansturm neuer Völker ausgesetzt. Den Süden Europas überfluteten germanische Stämme, die selbst nach Nordafrika übergriffen, wo Vandalen ein kurzlebiges Reich gründeten; das oströmische Reich hatte sich auch der Perser und Avaren zu erwehren. Noch aber hielt sich die alte römische Kultur, welche die fremden Sieger besiegte, und nicht zum wenigsten trug dazu der Umstand bei, daß die Germanen das Christentum annahmen, welches im Abendland ganz von römischem Geiste durchdrungen war. Die Gemeinsamkeit der Religion brachte die Eindringlinge den Ansässigen näher, indem sie jenen einen wesentlichen Teil volklicher Eigenart nahm. Selbst die Spaltungen in der „Kirche“ wegen verschiedener Lehrmeinungen und der erbitterte Streit zwischen den kirchlichen Parteien änderten daran nichts; in der Hauptsache bestand ja doch „religiöse“ — wenn auch nicht kirchliche — Gemeinschaft.

Asien. Auf asiatischem Boden begegnen wir aus gleicher Ursache derselben Wirkung. Das neue Perserreich hatte ebenfalls das Christentum übernommen, welches von hier aus sich weit nach Hochasien, bis nach China und nach Indien verbreitete. Wohl hatte die persische Kirche sich von der römischen Reichskirche getrennt und eine völlige Selbständigkeit gewonnen — neben ihr bestand noch die armenische Kirche ebenfalls unabhängig —, immerhin blieb aber das Christentum auch hier die Vermittlerin der alten Kultur, die im Osten noch mehr vom spätgriechischen Geiste durchdrungen war.

Damit war auch auf all diesen Gebieten das Fortleben der „antiken“, nur vom altchristlichen Geiste umgestalteten, in geringerem Maße auch von örtlichen Verhältnissen beeinflußten Kunstrichtung gesichert.

Die Macht dieser alten Kultur, welche das neue oder neuerwachte Volkstum nicht brechen konnte, war nur durch eine neue gewaltige geistige Macht zu zerstören, durch eine andere Religion. Eine solche erstand nun im 7. Jahrhundert in Arabien: der von Mohamed begründete Islam.

Die Araber. Die herumstreifenden Hirtenstämme der Araber standen auf der Kulturstufe einfacher Naturvölker, tief unter den Germanen, und auch die Seßhaften in den wenigen Handelsplätzen waren nicht viel darüber hinausgekommen. Aus ihrem Volkstum heraus konnten sie der alten Welt nichts bieten, es kam nur darauf an, welche Stellung die neue Religion, deren Träger sie wurden, zur Kulturentwicklung einnehmen werde. An dieser Stelle bleibt selbstverständlich nur eine Seite der ganzen Frage zu untersuchen: der Einfluß des Islam und seiner Verbreiter auf die Kunstrichtung.

Die Araber besaßen kaum ein Gewerbe, geschweige denn eine Kunst. Selbst die Töpferei und die Weberei waren nur wenig entwickelt; die Hirten lebten in Zelten, und es gab auch keine Tempel. Das alte Volksheiligtum in Mekka, die Kaaba, bestand in einem plumpen Bau aus einfachen Mauern, in eine der letzteren war der heilige schwarze Stein eingelassen.

Der Islam und sein Verhältnis zur Kunst. Die Religion des Islam, auf Judentum und Christentum fußend, forderte nur strenge den Glauben an einen einzigen Gott, Gebete, Almosengeben und Fasten, wenn möglich, einmal im Leben eine Wallfahrt nach

Mekka zum Grabe des Propheten Mohamed. Letztere sollte aber mehr dazu dienen, das Bewußtsein der Stammeseinheit, später der Religionsgemeinschaft zu festigen. Da es keine religiösen „Handlungen" gab, nur Gebete zu bestimmten Stunden verrichtet werden sollten, gleichviel an welchem Orte, bedurfte der Islam eigentlich auch keiner Gotteshäuser. Schärfer noch als das Christentum wandte sich der Islam gegen jede sinnliche Darstellung des über sinnlichen Gottes, um jede Erinnerung an heidnischen Götzendienst zu tilgen.

Eine sinnbildliche Darstellung der Lehren, wie sie die altchristliche Zeit kannte, war dem arabischen Volksgeiste fremd, und auch die Religionsgeschichte gab keinen Anlaß zu Darstellungen, wie sie das Leben Christi bot. Damit ist genügend angedeutet, daß der Islam auf die Kunst keine befruchtende Wirkung üben konnte, er vermochte ihr keinen neuen gedanklichen Inhalt zu gewähren wie das Christentum, weit eher mußte er ihr feindlich gegenübertreten.



Fig. 225. Moschee des Sultans Hassan in Kairo.

Wenn auch der Koran nur Bildnisse Gottes, nicht aber solche von Menschen und Tieren ausdrücklich verwarf, so kam die strengere Auslegung unter den Nachfolgern Mohameds bald auch zu dem Verbot aller figürlichen Darstellungen. Somit war die Bildnerei überhaupt verpönt und die Malerei mußte sich auf reines Ziermusterwerk beschränken.

Nur die Baukunst vermochte sich zu entfalten, da man einerseits, den Gewohnheiten und Verhältnissen der eroberten Länder Rechnung tragend, Bethäuser (Moscheen) anlegte, andrerseits die Prachtliebe der Herrscher zu Palastbauten führte. Die islamitische Baukunst ist daher auch weit mehr weltlicher, als religiöser Art.

Unselbständigkeit der islamitischen Kunst. Da Arabertum und Islam weder einen eigentümlichen Gedankenkreis noch eine eigentümliche Formensprache mitbrachten, fehlten auch alle Bedingungen für eine selbständige Kunstentwicklung. Wir finden daher in der sogenannten islamitischen Kunst nur eine Vermischung von verschiedenen, bereits vorhanden gewesenen Richtungen und Formen, hauptsächlich der „antiken" und altchristlichen; auf einigen Gebieten, wie in Indien und Persien, auch noch von älteren, die dem ursprünglichen Volksgeiste entstammen. Die islamitische Anschauung macht sich dabei mehr in der Hinsicht geltend, daß sie bestimmte Kunstweisen ausschließt; der arabische Geist zeigt sich in der Vorliebe für gewisse, die Einbildungskraft anregende, prunkhafte Formen.

Baukunst. Was die Moscheen anbetrifft, so wurden in der ersten Zeit einfach christliche Kirchen in solche umgewandelt, und wenn man neue erbaute, bediente man sich dazu fremder (byzantinischer) Meister. Die einheimischen Künstler der späteren Zeit hielten sich auch an die vorhandenen Vorbilder und verwerteten diese ziemlich willkürlich, ohne Rücksicht auf inneren Zusammenhang, nur auf äußere Wirkung Bedacht nehmend. Bezeichnend ist die Freude an geschwungenen Linien, und diese bestimmen die ganze Erscheinung aller islamitischen Bauten. Rund- und Spitzbogen, Hufeisen- und Kielbogen werden mit Vorliebe angewendet, und in der Gestaltung derselben zeigen sich die islamitischen Künstler erfindungsreich. Ebenso werden die Kuppeln bevorzugt, die mancherlei absonderliche Um-

gestaltung erfahren. Als Besonderheit erscheint nur der hohe Gebetsturm, Minaret, der eigentlich nur eine ummauerte Treppe zu der Plattform darstellt, von welcher aus die Gebetsstunden ausgerufen werden.

Die Bedeutung der einzelnen Teile für die Fügung des Ganzen zu erkennen, oder daß der Baustoff auch die Form bedinge, dafür fehlt das Verständnis, auch auf schöne Maßverhältnisse wird nicht immer Gewicht gelegt; der malerische Eindruck ist die Hauptsache und daher werden die Bauten überreich mit Zierwerk ausgestattet.

Anlage der Bauten. Hinsichtlich der Einzelheiten kann ich mich auf einige Bemerkungen beschränken. In der Grundanlage der Moscheen herrschen zwei Formen vor.

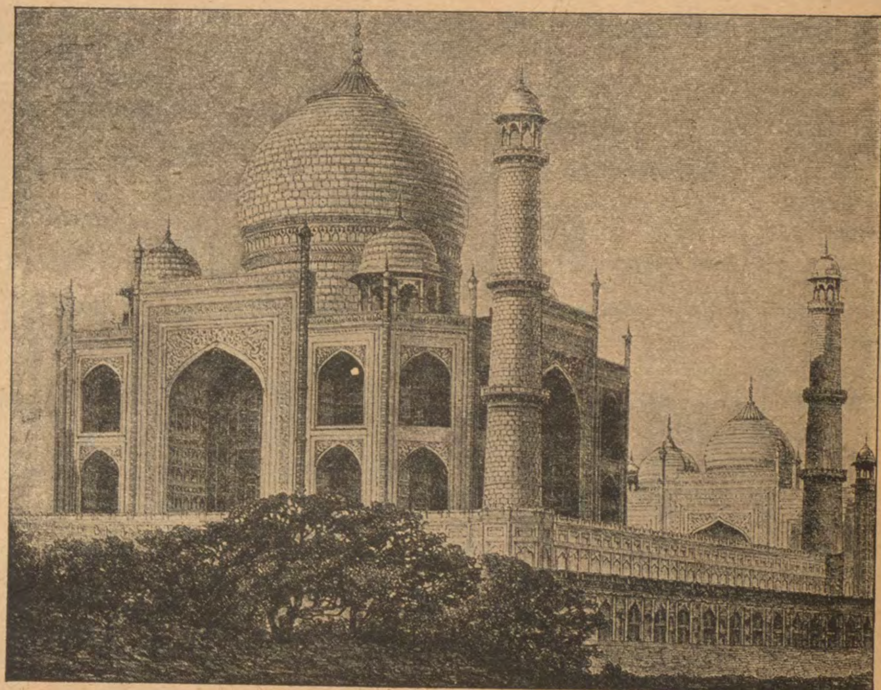


Fig. 226. Tadsch-Mahal bei Agra.
(Nach Schlagintweit: Indien.)

Die eine besteht in einem viereckigen Hofe, der ringsum von bedeckten Säulenhallen umgeben ist und in der Mitte einen Brunnen enthält. Auf einer der vier Seiten wird die Halle durch vermehrte Säulenreihen zur eigentlichen Gebetshalle vergrößert. Die andere Form lehnt sich an den byzantinischen Kuppelbau an: einem Vorhof, der hier niemals fehlt, schließt sich eine Thorhalle und an diese der Hauptbau an, dessen Mittelraum mit einer großen Kuppel überwölbt ist, während die Seitenräume entweder durch einfache Gewölbe oder kleinere Kuppeln überdeckt werden. Eine übersichtliche Anordnung und Gliederung der Räume ist aber selten zu finden.

Gewölbe. Bei den Wölbungen begegnen wir einer wunderlichen, der islamitischen Bauweise eigentümlichen Form, welche als „Stalaktiten- (Tropfstein-) Gewölbe" bezeichnet wird. Sie besteht darin, daß kleine Kuppelstückchen (aus Gips) wie Bienenwaben zusammengesetzt werden, deren Ecken und Spitzen vorspringen, so daß es in der That aussieht, als ob lauter Tropfen von dem Gewölbe herabhingen. Durch Bemalung und Vergoldung wird der seltsame Eindruck noch verstärkt.

Bogen. Die Bogenformen wurden bereits erwähnt. Der Spitzbogen, welcher zum erstenmal (im 9. Jahrhundert) bei den Arabern erscheint, wird jedoch nicht seinem Wesen entsprechend ausgebildet, dies blieb der germanischen Kunst vorbehalten. Der Sinn für das Absonderliche giebt sich in den Hufeisen- und Kielbogen kund, die in ihren kühn geschweiften Linien — die Bogenränder sind oft noch durch kleine Halbkreise ausgezackt — allerdings einen Augenreiz besitzen.

Säulen. Die Säulenschäfte werden schlank und dünn wie Stäbe gebildet, was ihrer Aufgabe als „Träger" widerspricht; die Knäufe sind mit kraus verschlungenem Zierwerk überladen.

Weltliche Bauten. Die weltlichen Bauten zeigen dieselben Gestaltungen. Außer Palästen der Herrscher kommen noch Grabmäler und die Brunnen in Betracht, welch' letztere häufig von frommen Gläubigen gestiftet wurden, da im Morgenlande, wo vielenorts das Wasser „kostbar" ist, die Brunnen von besonderer Wichtigkeit sind. Bei den Palästen spielen die von Säulenhallen umgebenen Höfe auch die Hauptrolle; auch hier vermißt man eine regelmäßige Anordnung, das Ganze besteht meist aus einem Gemenge von Gebäuden, die Höfe einschließen. Grabmäler und Brunnen sind immer mit Kuppeln überwölbt.

Zierwerk. Arabesken. Die rein bauliche Gestaltung der Werke würde diese mit wenigen Ausnahmen kaum reizvoll erscheinen lassen; alle Mängel, die vorhin angedeutet wurden, müßten augenfälliger hervortreten, wenn nicht das reiche, blendende Zierwerk den Blick davon ablenken würde.

In diesem Punkte hat der arabische Geist sein Bestes geleistet, und der Name „Arabesken" für die der islamitischen Kunst eigentümlichen Zierformen giebt dieser Thatsache Ausdruck. Das Wesen derselben besteht in der unendlich mannigfaltigen Verschlingung von Linien und geometrischen Figuren, welche ineinander übergehen und sich durchdringen, scheinbar keinen Anfang und kein Ende haben, so daß das Auge keinen Ruhepunkt findet. In der Erfindung dieser unendlich bewegten, die Einbildungskraft anregenden Linienspiele waren die islamitischen Künstler unübertroffene Meister. Dazu gesellt sich noch die Buntheit der Farben, welche den Reiz steigert und das morgenländisch Prunkhafte nicht vordringlich erscheinen läßt, sondern zur Schönheit verfeinert.

Verbreitung und Entwicklung der islamitischen Kunst. Da die islamitische Kunst vorwiegend „eklektischer" Art ist, d. h. aus Vorhandenem gewisse Grundzüge auswählt und diese miteinander verbindet, so zeigt sie auf den verschiedenen Gebieten, auf denen sie sich entwickelte, auch einzelne Abweichungen, je nachdem eben diese oder jene älteren Einflüsse stärker hervortreten.

Die erste Landschaft, welche in die Gewalt der Araber fiel, war Syrien, wo die altchristliche Kunst, wie bereits erwähnt, zu einer besonderen Blüte gelangt war. Hier wandelten die Eroberer hauptsächlich bestehende Bauten um, im übrigen zeigen Neubauten starken byzantinischen Einfluß. In Aegypten übten einen solchen die altägyptischen und antiken (griechisch-römischen) Denkmäler unverkennbar aus; auch hier wurden Teile derselben, namentlich Säulen, vielfach verwendet. In beiden Ländern kam es jedoch zu keiner besonders bedeutsamen Entwicklung.

Ebenso wenig war dies der Fall in Kleinasien und auf der Balkanhalbinsel, seit diese Gebiete unter die Herrschaft der Türken gelangten. Diese besaßen noch weniger Anlage für die Kunst als die wenigstens mit lebhafter Einbildungskraft und der allen Semiten eigenen Anpassungsfähigkeit begabten Araber. Auf türkischem Boden blieb daher die byzantinische Richtung maßgebend, bis sie durch die neuen abendländischen Einflüsse verdrängt wurde.

Zur eigentlichen Entfaltung gelangt die islamitische Kunst in Persien, Indien und auf spanischem Boden. Auch in Sicilien, welches im 9. Jahrhundert von den Arabern erobert wurde, scheint sie geblüht zu haben, doch sind die meisten Schöpfungen von den Normannen vernichtet worden.

Indien und Persien. Die bedeutendsten Leistungen finden wir in Indien, welches seit dem 12. Jahrhundert unter mohamedanischer Herrschaft stand. Die Blütezeit fällt in

das 16. und 17. Jahrhundert, in welcher die meisten der berühmten „Wunderwerke" entstanden, die das Erstaunen der Reisenden erregen. Die altindische Kunstrichtung gab hier der islamitischen Kunst einen Zug ins Großartige und Gewaltige, wozu auch die Verwendung gediegeneren Baustoffes, des Hausteins, wesentlich beitrug. Nicht blos im Inneren, sondern auch im Aeußeren zeigen die indischen Werke eine prächtige Ausgestaltung und Durch-



Fig. 227. Inneres der Moschee zu Cordova.
(Nach einer Photographie von J. Laurent und Co. in Madrid.)

bildung; die Anlage ist klarer, die Fügung des Ganzen zweckmäßiger, im Schmuck giebt sich ein veredelter Geschmack kund. Die indisch-islamitische Kunst erscheint dadurch jener der anderen Gebiete des Morgenlandes wesentlich überlegen.

Ihr nahe kommt zwar die persische Kunst zu Ende des 16. Jahrhunderts, doch tritt hier mehr die Neigung zum Zierlichen und Malerischen hervor; und zeichnen sich die Werke hauptsächlich durch einen gewissen Farbenzauber aus. Hier begegnet man auch der sonst verpönten Darstellung von Menschen und Tieren.

Spanien. Eine besondere Stellung nimmt die spanisch-islamitische — maurische — Kunst ein, welche, antike, altchristliche, byzantinische Grundzüge verarbeitend, zu einer größeren Selbständigkeit gelangte und das der arabischen Eigenart Entstammende am reinsten und schönsten zum Ausdruck bringt. Auch hier waltet ein Zug ins Großartige, dagegen bleibt im Gegensatz zu Indien das Aeußere einfach und schmucklos und wird alle Kraft auf die prächtige Ausgestaltung des Inneren verwendet. Die dichterische Einbildungskraft des Morgenländers erscheint gezügelt und geläutert durch den Einfluß abendländischen Geistes, und es erscheinen daher die maurischen Denkmäler uns zwar märchenhaft, aber nicht befremdend. In rein baulicher Hinsicht ist die Moschee zu Cordova (786 begonnen) von den erhaltenen Werken das bedeutendste; in Fülle und Mannigfaltigkeit des Zierwerkes und an malerischer Wirkung steht die „weltberühmte" Alhambra (aus dem 13. und 14. Jahrhundert) voran. In diesem Bau offenbart die islamitische Baukunst zwar alle ihre Mängel, aber auch alle Vorzüge, die sich eigentlich gegenseitig bedingen. Das Leichte, Zierliche,

Malerische, das lebhafte Spiel einer unerschöpflich erfindungsreichen Einbildungskraft, welches hier waltet, läßt jedoch den Beschauer kaum bewußt dessen werden, daß gegen die strengen Gesetze der Baufügung mit dichterischer Kühnheit gesündigt wird.

Fortdauer. Die islamitische Kunst ist auf den bezeichneten Gebieten des Morgenlandes bis in unsere Zeit ziemlich unverändert geblieben und wird sich wohl noch längere Zeit in ihren wesentlichen Eigenheiten erhalten, da sie dem Volksgeiste entspricht. Allerdings wird seit einem halben Jahrhundert der Einfluß des Abendlandes immer stärker und bringt dessen Kunstformen auch hier zur Geltung.

* * *

Moschee des Sultan Hassan in Kairo. Die Abbildungen Fig. 225—229 zeigen die Eigenart der islamitischen Baukunst in den verschiedenen Gebieten, in d nen sie zu größerer Bedeutung gelangte. Die ägyptische (arabische) Art vertritt die Moschee des



Fig. 228. Aeußeres des Alkazar in Sevilla.
(Nach einer Photographie von J. Laurent und Co. in Madrid.)

Sultans Hassan in Kairo, die in den Jahren 1356—59 entstanden ist. In der Anlage weicht sie etwas von der ursprünglich üblichen Weise ab (ein Beispiel für diese ist die später zu erwähnende Moschee zu Cordova), indem ihr Hof nicht von Säulenhallen umgeben, sondern von festen Mauern eingeschlossen ist. Große spitzbogige Thore führen in Säle, welche allen vier Seiten des Hofes anliegen. An den in der Längsrichtung hintersten

Saal schließt sich ein mit einer Kuppel überwölbter Raum an, der das Grabmal des Stifters enthält. Der Grundriß der Haupträume hat somit die Gestalt eines Kreuzes, deren Mitte der Hof mit dem Reinigungsbrunnen einnimmt. Die Abbildung zeigt die Moschee von rückwärts gesehen, so daß der Kuppelraum deutlich sichtbar ist. Die Türme an den Seiten sind die Minarets; sie verjüngen sich in mehreren Stockwerken, die durch



Fig. 229. Säulenhalle im Löwenhof der Alhambra.
(Nach einer Photographie von J. Laurent und Co. in Madrid.)

Umgänge abgeschlossen sind. Die Form der Kuppel und der Minarets sind für die ägyptische Art bezeichnend.

Tadsch=Mahal bei Agra. Die indische Abart zeigt Tadsch=Mahal bei Agra, ein Grabmal, das der Kaiser (Schah) Dschehan (1605—28) für sich und seine Gemahlin errichtete, und das den indisch=islamitischen Stil in vollendeter Ausbildung zeigt. Das Grabmal erhebt sich auf einer Terrasse inmitten einer herrlichen Gartenanlage. Der Grundriß ist ein Viereck mit abgestumpften Ecken; in der Mitte steigt über einem gewölbten Raume,

der die Sarkophage des kaiserlichen Paares enthält, die Kuppel empor. Der indische Name bedeutet „Wunder der Welt“, er besagt, daß dieser Bau selbst in dem an Prachtbauten reichen Indien eine hervorragende Stellung einnimmt. Als Baustoff ist in der Hauptsache weißer Marmor verwendet, so daß in der That der Anblick wunderbar sein muß; doch alle Pracht kann nicht darüber täuschen, daß die ganze Kunst, die sich auch in reicher Verzierung der Wandflächen mit Schmuckmustern äußert, nur rein äußerlich ist. Es fehlt der innere Zusammenhang, die folgerichtige Entwicklung eines bestimmenden Grundgedankens und die zur vollen Schönheit notwendige Uebereinstimmung der Formen. Diese passen oft gar nicht zusammen; wie beispielsweise die schornsteinähnlichen Türme an den Ecken der Terrasse zu dem Hauptbau mit seinen wenig geschwungenen Kielbogen und der zwiebelförmigen Kuppel keine Verwandtschaft haben.

Moschee zu Cordova. Einen bedeutsamen Einfluß auf die spätere christliche Kunst hatte die Bauweise des Islam in Spanien, wo sich prächtige Denkmale ihrer Herrschaft bis auf unsere Zeit erhalten haben. Die Moschee von Cordova entstand schon im 8. Jahrhundert, doch erhielt sie ihre jetzige Gestalt durch große Erweiterungsbauten, die bis zum 10. Jahrhundert vorgenommen wurden. Die Anlage ist sehr einfach, sie zeigt das alte übliche Muster, einen von Säulengängen umschlossenen Hof, an den sich die Gebetshalle anschließt. Diese ist mit einem Wald von Säulen (1106, früher über 1200) angefüllt, die in 17 Längsreihen angeordnet sind, so daß das Innere aus 19 Längsschiffen und 35 Querschiffen besteht, wenn man den Ausdruck „Schiff“ hierfür gebrauchen darf. Die Säulen sind zumeist römischen Bauten entnommen und haben deshalb überwiegend römische Kapitäle oder rohe Nachbildungen derselben. Auf den Säulen erheben sich als Stützen der Decke Pfeiler, welche in der Längsrichtung durch zwei übereinander liegende Bogen mit einander verbunden sind. Der obere dient mit als Stütze des Daches, während der untere ein Luftbogen ist, welcher durch eine Einziehung an seinen Stützpunkten die Hufeisenform erhält. Fig. 227 zeigt den Blick in den Säulensaal und zwar quer zur Hauptrichtung, so daß die unteren Bogen deutlich sichtbar sind.

Alkazar in Sevilla. Auch von weltlichen Bauten hat sich in Spanien bedeutendes erhalten. So in Sevilla Reste des maurischen Königspalastes „Alkazar“, der im 12. Jahrhundert entstanden ist. Fig. 228 giebt den Mittelteil des Aeußeren. Die Bogen haben meist die schon früher erwähnten Einkerbungen. Unter dem vorspringenden Dache zieht sich ein Stalaktitenfries hin; die Mauerflächen sind reich mit Schmuckmustern bedeckt.

Die Alhambra. Der prächtigste maurische Bau in Spanien, ja vielleicht der ganzen islamitischen Baukunst, ist die „Alhambra“, eine ehemalige maurische Königsburg (der Name bedeutet „die rote Burg“) auf einer Anhöhe bei Granada. Der Bau wurde im 9. Jahrhundert begonnen, jedoch in der Hauptsache erst 1273 vollendet. Die Prachträume, welche die Alhambra hauptsächlich berühmt machten, wurden erst im 15. Jahrhundert vollendet. Die zahlreichen Säle und Gemächer sind um zwei große Höfe, den „Myrtenhof“ und den „Löwenhof“ geordnet. Aus dem letzteren giebt Fig. 229 eine Probe, welche vornehmlich die eigenartige Säulenbildung erkennen läßt. Die Säulen sind sehr schlank und zierlich, und werden deshalb, sobald sie größere Massen zu tragen haben, in Gruppen zu zweien, dreien oder vieren zusammengestellt. Der Fuß ist ganz einfach mit einer leichten Anschwellung und ein paar Ringen gebildet; der Schaft glatt und unter dem Knauf ebenfalls mit Ringen verziert; der Knauf selbst würfelförmig, unten abgerundet und mit Rankenwerk bedeckt. Auf ihm ruht ein pfeilerartiges Zwischenstück, von welchem dann die mit Einkerbungen oder zapfenförmigen Auswüchsen verzierten Bogen ausgehen.

Germanische Kunst.

a. Karolingische Zeit.

Römer. Um die Zeit vor Christi Geburt hatten die Römer ihre Herrschaft nach Norden über Mitteleuropa auszudehnen begonnen, die britischen Inseln, das heutige Frankreich, die Rhein-, Donau- und Alpen-Landschaften gerieten unter ihre Gewalt. Im Laufe von drei Jahrhunderten wurde das ursprüngliche Volkstum dieser Gebiete umgestaltet, es wurde „verwälscht". Wohlgemerkt, es fand nicht eine Blutsvermischung zweier Völkerstämme statt, sondern nur eine Umgestaltung des unterworfenen Volkstums durch allmähliche Aufnahme von Recht, Sitte und Sprache des herrschenden. Die „echten Römer", d. h. Italiker, welche sich unter den Kelten und Germanen niederließen, waren verschwindend an Zahl; sie kamen als „Beamte" und „Unternehmer" — wie etwa in unserer Zeit Engländer nach Indien, — und selbst unter diesen römischen Beamten waren viele, die aus anderem Volke stammten. Noch mehr galt letzteres von den „Veteranen", den ausgedienten Soldaten, welche Ländereien erhielten und sich unter der Urbevölkerung niederließen. Man kann sich vielleicht am besten die damaligen Verhältnisse in diesen Gebieten vorstellen, wenn man sie mit den heutigen Zuständen im Spreewalde, in Kurland und ähnlichen Gegenden vergleicht. Die römische Kultur „herrschte", aber sie durchdrang eben nur die herrschenden Klassen, in den unteren Schichten blieb von der ursprünglichen völkischen Eigenart das meiste bewahrt. Andererseits wurden durch den Handelsverkehr römische Kultureinflüsse auch jenseits der Reichsgrenzen verbreitet.

Dort im hohen Norden und Osten hatten von je her Völkerbewegungen stattgefunden, deren Ausläufer man zeitweilig auch im Süden verspürte, wenn wandernde Stämme einbrachen. Eine solche kündigte sich schon im 3. Jahrhundert n. Chr. an, und in der zweiten Hälfte des 4. war sie zu einer „Gefahr" für das römische Weltreich geworden, welches nicht mehr im stande war, sich völlig ihrer zu erwehren.

Germanen. Damals saßen von der Nordsee bis zum Schwarzen Meere germanische Völker — dazwischen eingesprengt auch einige andere Stämme —, die nun west- und südwärts vordrangen. Das oströmische Reich widerstand dem Anprall besser, das weströmische wurde von den Germanen überflutet, die Ende des 5. Jahrhunderts „Herren" des ganzen Gebietes wurden. Dabei trat jedoch die merkwürdige Erscheinung ein, daß im Süden die germanischen Sieger nicht — wie die Römer es vermocht hatten — den Unterworfenen ihre Eigenart aufprägten, sondern vielmehr selbst diese verloren und allmählich „verwälscht" wurden. Nur im Norden, auf dem ureignen Boden, erhielt sich der germanische Volksgeist.

Es ergiebt sich daraus von selbst, daß die Germanen auf die Kunstentwicklung zunächst keinen bestimmenden Einfluß nahmen und in dem Abschnitte über die altchristliche Kunst wurde denn auch gezeigt, daß diese nur ein Ausläufer der antiken war. Dennoch macht sich schon im 7. Jahrhundert in gewissen Einzelheiten das Eindringen des germanischen Geistes bemerkbar, wie man dies bei verschiedenen Werken im langobardischen Machtbereich beobachten kann.

Germanische Kunstfertigkeit. Zur Zeit der Völkerwanderung standen die Germanen auf einer Kulturstufe, welche früher vielfach zu niedrig eingeschätzt wurde, da man der

verächtlichen Bezeichnung „Barbaren“, welche die Römer ihnen beilegten, den Sinn von rohester Wildheit unterzulegen geneigt war. In Wahrheit war es anders; von einer „höheren Kunst“ war allerdings bei den Germanen keine Rede, aber sie besaßen eine immerhin entwickelte kunstgewerbliche Fertigkeit von eigentümlicher Art, wie dies die Waffen und Schmucksachen bezeugen. In der Metallbearbeitung waren vielleicht die Kelten ihre Lehrmeister, dagegen scheint eine besondere germanische Fertigkeit die Holzschnitzerei gewesen zu sein, und in dieser sich der eigentümliche „Kunstsinn“ oder Geschmack ausgeprägt zu haben. In den waldreichen Wohngebieten der Germanen war ja das Holz der „nächstliegende“ Stoff, und aus diesem wurden nicht nur ihre Behausungen, sondern auch viele Geräte verfertigt, es ist daher nur natürlich, daß sich auch der Schmucktrieb in demselben bethätigte. Allerdings können wir auf diese Holzschnitzereifertigkeit nur mittelbar schließen aus den Formen der eigentümlichen germanischen Ziermuster, welche ganz auf den Kerbschnitt hinweisen. Wir kennen sie zwar aus Metallarbeiten, da die Formen aber nicht aus der Eigenart des metallischen Stoffes sich ergeben, so müssen eben ursprünglich Holzvorlagen vorhanden gewesen sein.



Fig. 230. Initiale aus der Bibel Karls des Kahlen.
Paris, Louvre.

Ziermuster. Die frühesten sind rein geometrischer Art, wie bei allen Naturvölkern. Dann treten in Nachahmung des Flechtwerks die verschlungenen Bänderungen auf, und auf der weiteren Stufe der Entwicklung werden endlich Tierformen verwendet. Diese letzteren Ziermuster sind eine den Germanen eigentümliche Erscheinung und ganz besonders für ihre Kunstübung bezeichnend. Die Tiere werden hierbei nicht einfach „naturalistisch“ nachgebildet, sondern es werden die Formen einzelner Teile zu freien Gestaltungen verwertet, und dabei geben sich eine lebhafte Einbildungskraft und reiche Erfindungsgabe kund. Hauptsächlich sind es Wolf, Pferd und Vögel, deren Gliederformen zu Ziermustern verarbeitet wurden, wie dies anderwärts mit Pflanzenformen geschah. Eine naturgetreue Wiedergabe der Tiere war gar nicht beabsichtigt, es handelte sich rein nur um ein mannigfach bewegtes Linien- und Formenspiel. Solchem aus verflochtenen Bändern und aus umgestalteten Tierformen gebildeten Zierwerk begegnet man, wie bereits erwähnt, auch bei Werken aus der langobardischen Zeit auf oberitalischem Boden.

Schmuck. In Schmiedearbeiten hatten die Germanen es zu einer hohen Fertigkeit gebracht — der Schmied war ja auch bei ihnen eine angesehene und wichtige Persönlichkeit —, und auch die feinere Goldschmiedekunst erscheint ziemlich ausgebildet. Als eine besondere germanische Art von Goldschmucksachen sind die Arbeiten mit Zellenglasverzierung zu erwähnen, bei welchen in vertiefte Zellen des metallischen Grundes farbige Glasstücke eingesetzt und festgepreßt wurden. Durch diese „kalte“ Herstellungsweise unterscheiden sie sich von den byzantinischen Schmelzflußarbeiten (Email), da bei letzteren die gepulverte Schmelzmasse in die Zellen gefüllt und über dem Feuer eingeschmolzen wurde.

Handschriften. Mit der Annahme des Christentums und dem Aufkommen von Klöstern unter den auf römischem Reichsboden angesiedelten Germanen wurde auch die Schriftkunst bei ihnen eingebürgert, und es erscheinen nunmehr auch verzierte Handschriften. Auch hier prägt sich die germanische Eigenart scharf darin aus, daß nicht wirkliche Bilder mit gegenständlichen Darstellungen, wie bei den byzantinischen Handschriften, sondern in der Regel nur Ziermuster geboten werden, bei denen ebenfalls die Tierformen reichliche Verwendung finden. Diese wurden zu Linienschnörkeln aufgelöst, auch bildete man die Buchstaben aus den umgestalteten Tierfiguren. Selbst dort, wo ersichtlich fremde Vorbilder benutzt wurden, zeigt

sich immer das Bestreben, diese selbständig umzubilden, und diese Abneigung gegen einfache Nachahmung ist eine der erfreulichsten Erscheinungen, denn sie zeugt von selbstbewußtem, auf das eigene Volkstum stolzem Empfinden.

Aus Fig. 230 läßt sich die Art dieser Handschriften-Zierkunst ersehen. Der Buchstabe B ist einer Bibel entnommen, welche im Jahre 852 für Karl den Kahlen in einem Kloster zu Tours angefertigt wurde. Tierformen, Blattwerk und geometrische Linien sind hier gleichmäßig verwertet.

Karl d. Große. Wie aus dem Gesagten ersichtlich, tritt die germanische Kunstübung zunächst sehr bescheiden auf; sie beschränkt sich auf kunstgewerbliche Arbeiten und Handschriften, und ihre Eigenart besteht in der Verarbeitung von Tier- und Flechtwerkformen zu Ziermustern. Man begreift daher wohl, daß im Süden, wo die wälsche Bevölkerung über die eingewanderten Germanen das Uebergewicht behauptete — Italien, Südfrankreich, Spanien — die aus der antiken hervorgegangene altchristliche Kunst in Geltung blieb und im Norden eigentlich kunstlose Zustände herrschten, mindestens von einer Denkmalskunst keine Rede war. Diese Verhältnisse währten bis zum Ausgange des 8. Jahrhunderts, und die Wendung wurde herbeigeführt durch den Herrscher, welcher die gesamten mitteleuropäischen Germanenstämme zu einem Reiche vereinigte. Das war der Frankenkönig Karl, der den kühnen Gedanken eines christlich-germanischen Weltreiches aufgriff und verwirklichte.

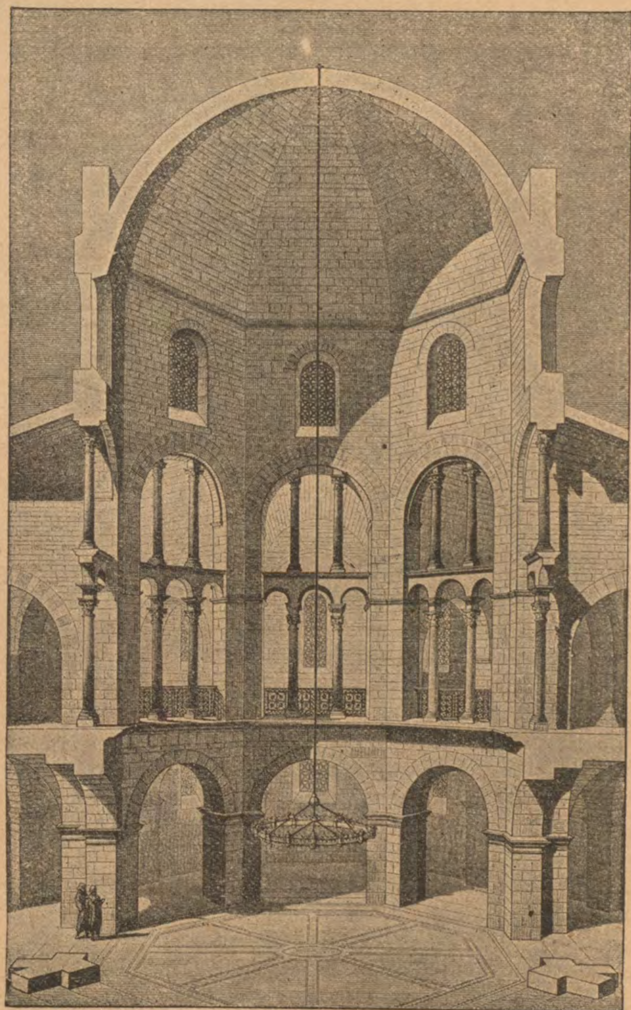


Fig. 231. Palastkapelle Karls des Großen in Aachen.
Längenschnitt durch den Kuppelbau.

Karl der Große wollte auch eine nordisch-germanische — fränkische — Kunst begründen, wie er überhaupt seinem Volke die höhere Bildung des Südens zu vermitteln suchte. Es sollte aber nicht eine bloße Uebernahme, ein sklavisches Nachahmen der Vorbilder stattfinden, bei aller Hochschätzung der „römischen" Bildung war Karl doch zu selbstbewußt und zu stolz auf sein Volkstum, um nicht die volle frische Eigenart desselben bewahrt sehen zu wollen. Seine Franken sollten wohl „lernen", aber nicht Schüler bleiben, sondern selbständige Meister werden. Das Endziel zu erreichen, war dem Gewaltigen allerdings nicht vergönnt, dazu bedurfte es noch mehr als eines Jahrhunderts, aber die Vor-

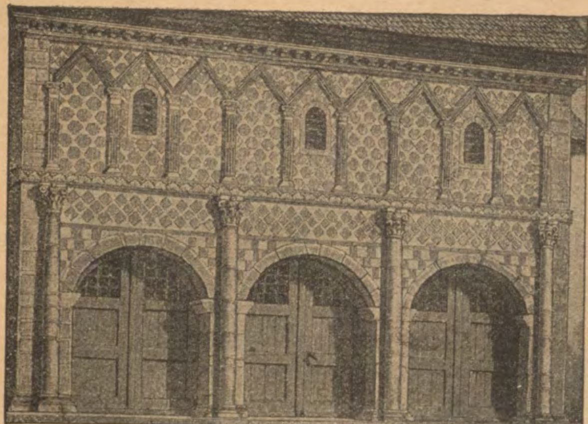


Fig. 232. Eingangshalle des Klosters Lorsch.

bedingungen der germanischen Hoch-Kunst hat er geschaffen. — Das karolingische Zeitalter bis zu Beginn des 10. Jahrhunderts — ist für die germanische Kunst eine Uebergangszeit, richtiger gesagt, eine Schulzeit, in welcher sie, noch der Freiheit und vollen Selbständigkeit entbehrend, Fremdes aufnehmen und im eigenen Geiste arbeiten lernt.

Karl der Große hatte in Italien die Denkmale der antiken und der altchristlichen Kunst aus der früheren besseren Zeit kennen und bewundern gelernt. Daß letztere Kunst seinem Empfinden näher stand, ist bei dem „Christen"-Kaiser begreiflich, und auf sie wies er daher seine Leute hin. Die Bauten in Ravenna, das ja auch unter einem germanischen Herrscher, dem Goten Theodorich, eine Pflegestätte der Kunst gewesen war, scheinen besonderen Eindruck auf Karl gemacht zu haben, denn für die Hofkirche zu Aachen, dem ersten germanischen Prachtbau, dienten sie als Vorbild. Mehr Verbreitung als die ravennatische Rundbauanlage fand jedoch die Basilikaform, die dem gottesdienstlichen Zwecke mehr entsprach. Die eine wie die andere wurde aber von den germanischen Baumeistern ziemlich selbständig behandelt, und wenn auch manche Unvollkommenheit mit unterlief, so zeigt sich doch eine lebendige Fortentwicklung der übernommenen Grundlage im neuen Geiste.

In Aachen, das Karl zu seinem Lieblingssitz erkoren hatte, entstand auch ein prächtiger kaiserlicher Palast, und ähnliche „Pfalzen" ließ er an allen Orten bauen, wo er Hof zu halten pflegte. Sie wurden auch reichlich mit Wandmalereien geschmückt, die allerdings verloren sind, in den alten Beschreibungen aber hoch gerühmt werden. Selbst an Versuchen in der Bildnerei fehlte es nicht, wie ein kleines Reiterbildnis aus Erz beweist, welches wahrscheinlich Karl selbst darstellt.



Fig. 233. Kleines bronzenes Reiterstandbild Karls des Großen.
Paris, Museum Carnavalet.

Die Kunst im 9. und 10. Jahrhundert. Die Anregungen, welche Karl gegeben hatte, wirkten unter seinen Nachfolgern fort. Im Laufe des 9. und 10. Jahrhunderts entstanden weitere Kirchen- und Palastbauten, und in den Klöstern wurde die Miniaturmalerei und Elfenbeinschnitzerei lebhaft gepflegt. In diesen Arbeiten spricht sich der germanische Kunstgeist dieser Zeit am besten aus und läßt sich auch die fortschreitende Entwicklung erkennen. Dies gilt namentlich von den Ziermustern der Miniaturen, die sich durch Schönheit der Zeichnung und Farbe auszeichnen und ein feines Gefühl für edle Formen verraten. In der Darstellung der Gestalten sind die Künstler allerdings noch unselbständig, aber die meisten erweisen sich doch geschickt in der



Fig. 234. Elfenbeinschnitzerei des Tutilo von S. Gallen.

Verwertung der Vorbilder, nach denen sie arbeiten. Mit kurzen Worten läßt sich die Kunstthätigkeit des ganzen Zeitraumes dahin kennzeichnen, daß sich das Walten eines neuen selbständigen Geistes kundgiebt, der aber noch nicht die richtige Form für seinen Ausdruck gefunden hat und nun danach ringt, aus fremden Vorbildern eine solche zu gewinnen. Die Gedanken und das Kunstgefühl sind vorhanden, aber noch nicht geklärt, es fehlt namentlich noch an den Fertigkeiten, welche die Voraussetzung für die freie Beherrschung der Formgebung sind. Das eifrige Bemühen im Lernen und Aneignen hat schließlich Erfolg, und in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts findet der germanische Kunstgeist seinen eigenen „Stil".

Diese Entwicklung fand erst statt, nachdem das Weltreich Karls des Großen zerfallen war, das Germanentum sich in Völker geschieden hatte. Im Westen und Süden war es endgiltig verwälscht worden. Die Franken auf dem Boden des alten Galliens waren diesem Schicksal verfallen und verschmolzen mit dem keltisch-romanischen Volkstum, welches das Uebergewicht behauptete. Noch zu Beginn der Herrschaft Karls war das germanische Wesen unter den Franken maßgebend, um 843 aber ist bereits die Scheidung des „französischen" Volkstums von dem reingermanischen der „deutschen" Nation vollzogen. In Italien war dieser Vorgang der Verwälschung schon früher zum Abschluß gelangt. Die berufenen Träger des germanischen Geistes werden nun die Stämme, welche sich zu dem „deutschen Volke" zusammengeschlossen hatten.

* * *

Palastkapelle in Aachen. Der berühmteste Kirchenbau Karls des Großen ist seine Hofkirche in Aachen (Fig. 231). Trotz mancher Veränderungen hat sie sich im Allgemeinen doch so erhalten, daß ihre Eigenart noch deutlich erkennbar ist. In der Anlage ähnelt sie etwas der Kirche S. Vitale in Ravenna; wie bei dieser ist ein achtseitiger Mittelraum von einem breiten Umgang eingeschlossen, doch ist hier die Umfassungsmauer nicht wie der Mittelbau acht-, sondern sechzehnseitig. Auf der Bogenstellung des Unterstockes ruht ein breiter Umgang mit großen fensterartigen, durch Säulenstellungen geteilten Oeffnungen nach dem Innern zu. Auf den Mauern des Mittelbaues ruht die runde Kuppel. Die Abbildung zeigt einen Durchschnitt in der Längsrichtung, so daß der Aufbau deutlich erkennbar ist.

Dem Bau vorgelagert ist wie bei S. Vitale (Fig. 206) eine von zwei Türmen begleitete Vorhalle, ihr gegenüber ist der Altarraum angelegt. (Beide Räume sind in der Abbildung nicht mehr sichtbar.)

Halle vom Kloster Lorsch. Das Aeußere eines karolingischen Bauwerkes zeigt sich sehr gut an der Eingangshalle des Klosters Lorsch (Fig. 232), das im 8. bis 9. Jahr-

hundert erbaut wurde, jedoch 1090 bis auf diesen Thorbau abbrannte. Die Nachbildung römischer Bauten, und zwar der Siegesthore, ist unverkennbar. Die Bogenöffnungen des Unterstockes werden durch vier Halbsäulen mit römisch-korinthischen Kapitälen eingefaßt. Auf diesen Säulen ruht ein schmales Gesims, das zehn Wandpfeilern als Stützleiste dient. Die



Fig. 235. Christus, die vier Evangelisten und Propheten.
Miniatur aus dem Codex aureus Karls des Kahlen. (München, Staatsbibliothek.)

Wandpfeiler sind geriefelt (kanneliert), haben jonische Kapitäle und sind, abweichend von den römischen Vorbildern, nicht mit Bogen, sondern mit spitzwinkligen Giebeln verbunden. Ein kräftiges Kranzgesimse trägt das ehemals gerade Dach. Die Wandflächen sind mit eingelegten farbigen Steinplatten geschmückt.

Standbild Karls des Großen. Von Werken karolingischer Bildnerei gebe ich ein kleines Reiterstandbild (Fig. 233), das ehemals zum Metzer Domschatze gehörte und sich jetzt in Paris befindet. Der Dargestellte ist angeblich Karl der Große. Jedenfalls waren hierfür römische Muster vorbildlich, ein Werk selbständiger Erfindung und Naturbeobachtung ist es nicht. Die Entstehungszeit dürfte das 9. Jahrhundert sein.

Elfenbeinschnitzerei aus S. Gallen. Auch die Werke der Kleinkunst, wie z. B. die Elfenbeinschnitzereien, wiederholen in den Einzelheiten antike oder altchristliche Muster. Selbständig ist eigentlich nur das Rankenwerk erdacht. Im Kloster S. Gallen werden zwei Elfenbeintafeln aufbewahrt, welche der kunstreiche Mönch Tutilo († um 913) geschnitzt hatte. Da der bildnerische Stil dieser Zeit an ihnen sehr ausgeprägt erscheint, gebe ich die eine in Fig. 234 wieder. In der Mitte ist Maria zwischen Engeln dargestellt, im unteren Teil ein Vorgang aus dem Leben des heiligen Gallus, wie er von einem Bären Brot empfängt. Das obere Feld ist mit Rankenwerk ausgefüllt, in dessen Mitte ein Löwe ein anderes Tier überfällt.

Miniaturmalereien. Den Stand der Miniaturmalerei veranschaulichen die beiden Abbildungen Fig. 235 und 236. Die „höhere Kunst“ ist vertreten in dem Bilde aus dem Codex aureus (soviel wie „goldenes Buch“) Karls des Kahlen, entstanden 870, während in dem Bilde aus dem Wessobrunner Codex die Unbeholfenheit in den durchschnittlichen Leistungen der Klosterkünstler sichtbar ist.



Fig. 236. Miniatur aus dem Wessobrunner Codex.
„Taufe der Juden.“

b. Romanisches Zeitalter.

Antike Welt und Mittelalter. Im 10. Jahrhundert erscheint nicht nur die neue Völkerverteilung auf dem Boden der Weltkultur abgeschlossen, sondern auch das begründet, was man als den „Geist des Mittelalters" bezeichnen muß, das heißt: die maßgebenden und treibenden Anschauungen und Grundsätze, welche das Leben des Einzelnen wie der Gesellschaften bestimmen und die gegenseitigen Beziehungen derselben untereinander ordnen. Es ist daher am Platze, den Unterschied zwischen dem Geist der „antiken" Welt und jenem des Mittelalters kurz zu kennzeichnen. Das volle Verständnis der Kunst — als einer Erscheinung und einem Ergebnis der jeweiligen Kultur — setzt voraus, daß man den Geist der Zeit erfaßt und erkannt hat. Dieses Erkennen ist für das Mittelalter wesentlich erleichtert, da die Quellen, aus welchen wir schöpfen können, reichlicher fließen, als für das Altertum; sodann treten auch die Persönlichkeiten, da sichere Nachrichten über sie und ihre Werke häufiger werden, auch deutlicher in Erscheinung, und es wird daher möglich, die Kunsterscheinungen in Grund- und Folgewirkung besser zu verstehen. Das nötigt auch zu einer anderen Betrachtungsweise, die nunmehr auf das Einzelne eingehen muß. Wohl zeigt die Kunst in dem für die Entwicklung der Welt und Menschheit maßgebenden Kulturkreise — dem abendländischen — im Allgemeinen, d. h. in den Hauptgrundzügen, einen gleichen Entwicklungsgang, aber sie entfaltet im Einzelnen um so reichlichere Besonderheiten, nicht allein bedingt durch völkische Eigenart, sondern sogar durch enger begrenzte örtliche Verhältnisse.

Bis zu Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. hatte es, wie gezeigt wurde, verschiedene unabhängige Kulturkreise mit selbständiger Entwicklung gegeben; Alexander der Große begann und Rom vollendete dann die Schöpfung einer „Weltkultur", die man schlechthin als die „antike" bezeichnet. Ihre Grundlage war die national-griechische, die ihre geistige Vollendung bereits zur Zeit Platons (427—347 v. Chr.) erreicht hatte. Wir begegnen da, wie bereits an früherer Stelle angedeutet wurde, so manchen Anschauungen und Lehrsätzen, welche mit den christlichen übereinstimmen oder doch sich denselben nähern.

Das Wesen der hellenischen Geistesrichtung läßt sich in Kürze dahin kennzeichnen, daß die führenden Geister das Endziel in der „Sittlichkeit, auf Vernunft begründet," sahen, die in der „Bethätigung reiner Menschlichkeit" ihren Ausdruck finde. Die Griechen setzten aber dabei voraus, daß „Vernunft" mit „griechischer Bildung" in solchem Zusammenhange stände, daß „vollendete Menschlichkeit" eben nur bei Griechen oder doch griechisch Gebildeten möglich sei. Dies prägte ihrer Kultur den Stempel nationaler Eigenart und Beschränkung auf. Dadurch, daß die Römer im wesentlichen die hellenische Weltanschauung übernahmen, wurde deren Geltungsgebiet wohl erweitert, ohne daß die Beschränkung grundsätzlich aufgehoben worden wäre.

Bedeutsamer ist jedoch, daß die Römer ihrerseits einen wichtigen Grundsatz hinzufügten und zur Geltung brachten: „die Unterordnung des Einzelnen unter die Gesamtheit." Derselbe blieb auch für die Folgezeit wirksam, denn die christliche Weltanschauung behielt ihn bei, während der wesentliche Unterschied zwischen ihr und der „antiken" darin besteht, daß sie die „Sittlichkeit auf den Glauben begründet", und somit die „Bethätigung reiner Menschlichkeit" nicht mehr an eine nationale Bildung bindet, sondern „allgemein" möglich macht, da ja der „Glaube" allen Völkern gleichmäßig zugänglich ist.

Der Geist des Mittelalters. Jener reichsrömische Grundsatz bildet nun einen Anknüpfungspunkt zwischen der antiken und christlichen Richtung, und es ergab sich somit als „mittelalterliche" Auffassung: „daß der Einzelne sich der Gesamtheit unterzuordnen habe, diese letztere aber in zweifacher Form, in politischer Hinsicht durch den Staat, in geistiger durch die Kirche dargestellt sei." Staat und Kirche sollten gemeinsam herrschende Ge-

walten sein; diese Doppelherrschaft mußte aber notwendigerweise zum Widerstreit führen, sobald Fragen ins Spiel kamen, an denen beide Gewalten beteiligt waren und jede derselben dann den Vorrang beanspruchte.

Es kam sodann noch ein wichtiger Punkt hinzu. Die stramme Ausbildung der Staatsgewalt — nach deren Vorbild auch die kirchliche eingerichtet wurde — war römischer



Fig. 237. Der Dom zu Speier.
Vorderansicht. (Nach Photographie von Hertel in Mainz.)

Art. Der obenerwähnte Grundsatz wäre leichter durchführbar gewesen, wenn das Römerreich mit seinen Einrichtungen und den für diese erzogenen Völkern fortbestanden hätte. Nun wurde aber das germanische Volkstum herrschend, welchem diese Staatsordnung wesensfremd war und geradezu widerstrebte, da die germanische Gesellschaftsordnung die „persönliche Freiheit“ in den Vordergrund stellte.

Den inneren Widerspruch zwischen den römischen und germanischen Ordnungsgrundsätzen suchte man in sinnreicher Weise zu lösen durch die Einrichtung des Lehenswesens. Die persönlich Freien sollten sich freiwillig an den Vertreter der Staatsgewalt binden und so



Fig. 238. St. Apostelkirche zu Köln.
Choransicht. (Nach einer Photographie von Hertel in Mainz.)

zur Gefolgschaft, d. h. Unterordnung, verpflichtet werden. Wie jene Doppelherrschaft setzte auch diese Einrichtung „vollkommene“ Menschen voraus, die es einfach nicht gab, und so führte sie denn auch nicht zu dem gewünschten Ziele, sondern wurde eine Quelle weiteren Widerstreites. In anderer Weise suchte der germanische Volksgeist sich mit dem Grundsatz der

„Unterordnung“ abzufinden, um wenigstens in beschränktem Maße die persönliche Freiheit gegenüber den Gewalten zur Geltung zu bringen. Dies geschah durch den Zusammenschluß der Einzelnen zu „Körperschaften“, in denen jedoch wieder ein Widerspruch insofern sich geltend machte, als der Einzelne hier wirkich noch strenger gebunden wurde. — Wir sehen somit, wie alles mittelalterliche Wesen in sich den Grund zu Widerstreit und Gegensätzen trägt, und diese treten auch im ganzen Leben zu Tage. Aufopfernde Nächstenliebe und rücksichtslose Vergewaltigung der Mitmenschen, hingebende Treue und



Fig. 239. Der Dom zu Worms.

schnödeste Eigensucht, gehorsamer Glaube und Sittenlosigkeit finden sich oft bei den Einzelnen unvermittelt nebeneinander.

Das geistige Leben krankte an einem anderen Widerspruch. Man versuchte, die „Glaubenssätze“ aus der „Vernunft“ zu begründen, was an und für sich ein Widersinn ist. Denn der Glaube setzt ja voraus, daß die „Wahrheit unumstößlich gegeben“ ist, und somit bedarf sie keines Beweises. Die „scholastische“ Philosophie des Mittelalters erschöpfte sich daher in unfruchtbaren Wortstreitigkeiten und förderte ebenso wenig die Erkenntnis, wie ihre Gegner, die „Mystiker“, welche das Erfassen der Wahrheit nicht durch den Verstand, sondern durch das Gemüt anstrebten. Bis zum 14. Jahrhundert kam man denn auch hinsichtlich der wissenschaftlichen Kenntnisse nicht über den Stand der Antike hinaus, da man sich mit der Erforschung der Natur und ihrer Erscheinungen nicht abgab.

Die Natur, wie alles Körperliche, galt ja als sündhaft, mit dem man sich nicht beschäftigen solle; die „Seele“ war die ausschließliche Hauptsache, und nur das Geistige

hatte Wert. Auch diese Ertötung des Sinnes und Gefühles für die Natur stand mit dem germanischen Volksgeiste in Widerspruch.

Gerade diese Gegensätze und Widersprüche erzeugten aber eine erstaunliche Fülle von Gedanken und Empfindungen, die zwar vielfach unklar und verworren, aber von einer mächtigen Frische waren und einer gewissen Erhabenheit nicht entbehrten. Diese zum Ausdrucke zu bringen, hatte die mittelalterliche Kunst sich redlich bemüht, wenn sie auch oft nicht die richtige Form dafür finden konnte, da das Wollen stärker war, als das Können. Dieser „Widerspruch“ prägt sich denn auch in der Kunst des 10. bis 14. Jahrhunderts aus.

Das Wesen des romanischen Stiles. Die Bezeichnung „romanischer Stil“ ist im Grunde nur für die Baukunst zutreffend, während man bei der Bildnerei und Malerei von einem solchen in der eigentlichen Bedeutung des Wortes nicht sprechen kann. Da jedoch



Fig. 240. Der Dom zu Mainz.
(Seitenansicht.)

die Baukunst vorherrschend auftritt und alle anderen Künste in den Hintergrund und gewissermaßen in ihren Dienst drängt, so erscheint es gerechtfertigt, von einem Zeitalter des romanischen Stiles zu sprechen. Das Wort „romanisch“ dagegen wäre eigentlich nicht gerechtfertigt, denn gerade die Kunstweise, die damit bezeichnet wird, ist ganz von germanischem Geiste erfüllt und hat ihre vollendetste Ausbildung auf deutschem Boden erfahren. Seltsamerweise hat man jenen späteren Stil, der seine Entstehung in Frankreich hatte und, wenn auch aus dem Geiste des germanischen Grundteils im französischen Volkstum hervorgegangen, doch nicht mehr von rein germanischer Eigenart ist, den „gotischen“ genannt und so die Meinung hervorgerufen, derselbe sei der eigentlich altdeutsche. Allerdings hat auch der gotische Stil bei den Deutschen seine schönste Entwicklung gefunden, aber wirklich „altdeutsch“ ist der romanische Stil. Es läßt sich auch genau verfolgen, wie Geltung und Entwicklung desselben bei den verschiedenen Völkern von dem Maße abhängt, in welchem der germanische Grundbestandteil bei diesen hervortritt.

Entwicklung des romanischen Stiles. Dem allgemeinen Entwicklungsgesetze zufolge, daß jedes Kulturvolk bis zu einem gewissen Umfange die Erbschaft einer früheren Zeit antreten muß, ist es selbstverständlich, daß die germanische Kunstweise an die antike

anschloß, und zwar nicht an die „klassische Antike", sondern an deren Ausläufer, die „altchristliche", da ja zunächst alle hohe Kunst hauptsächlich im Dienste der Religion stand. Karl der Große hatte seinen germanischen Völkern die nähere Bekanntschaft mit der altchristlichen Kunst, wie er sie vor allem in Italien gefunden hatte, vermittelt. Die Zeitverhältnisse unter seinen nächsten Nachfolgern waren nicht danach, um eine erhebliche Kunstthätigkeit aufkommen zu lassen. Die neugebildeten Staaten lagen untereinander im Kampfe und hatten die Angriffe fremder Völker abzuwehren, im Westen die Normannen, im Osten Slaven und Magyaren. Es fehlte auch vor allem an Wohlstand, und somit an Mitteln; der Boden mußte vielfach erst urbar gemacht werden, Gewerbe und Handel waren geringfügig. Die Bändigung der fremden Bedränger im 10. Jahrhundert, sowie die Begründung von Städten in Deutschland brachten einen erfreulichen Wandel, und nun war auch der Boden für die Kunst geebnet. Ueber die „irdischen Mittel" verfügte die Geistlichkeit, Bis-

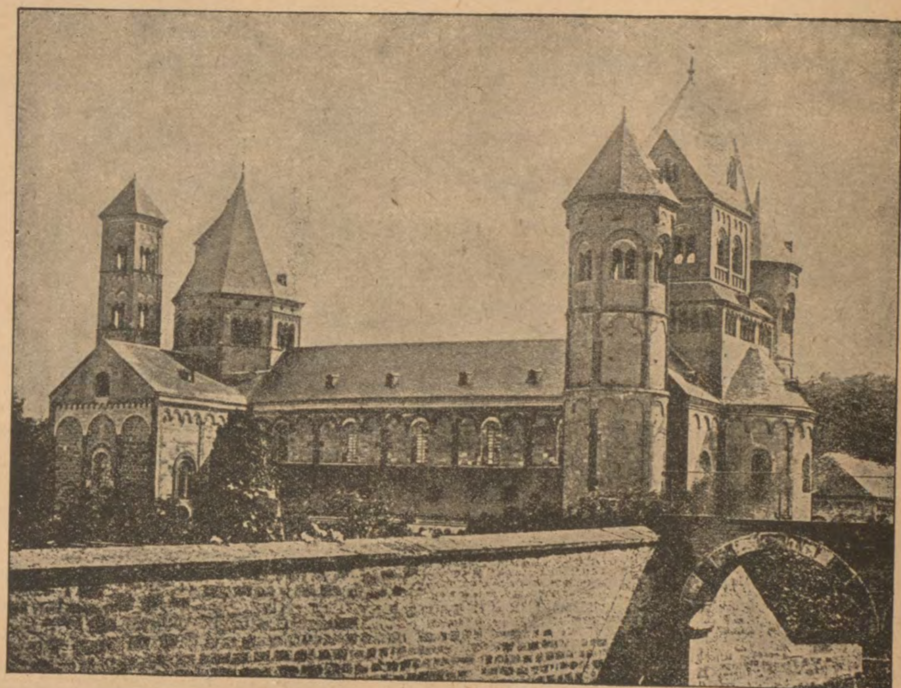


Fig. 241. Die Abteikirche zu Maria Laach.

tümer und Klöster hatten ausgedehnte Ländereien erworben und waren „reich" geworden; aber auch die gesamte „geistige" Bildung der Zeit befand sich in ihrem Besitz.

Die Kunst erhielt daher auch eine vorwiegend kirchliche Eigenart; Malerei und Bildnerei dienten nahezu ausschließlich religiösen Zwecken, und für die Baukunst waren Kirchen und Klöster die Hauptgegenstände, neben welchen die weltlichen Bauten — Pfalzen und Burgen — keine bedeutende Rolle spielen. Die Kirchenbauten sind es daher, in welchen die Kunst des romanischen Zeitalters sich vornehmlich bethätigte.

Das Stilgefühl. Das romanische Zeitalter bekundet ein bewundernswert starkes „Gefühl für Stil", d. h. für die Gesetze, welche das Verhältnis zwischen Stoff und Form, zwischen Auffassung der Aufgabe und Behandlungsweise, zwischen dem gedanklichen Inhalt und dem äußerlichen Ausdruck betreffen. Das Wort „Gefühl" ist besonders zutreffend, denn man folgt jenen Gesetzen vielfach mehr unbewußt, als aus klarer Erkenntnis, die regsame schöpferische Einbildungskraft überwiegt noch den berechnenden Verstand, ohne dabei

den Boden der Wirklichkeit zu verlassen. Es zeigt sich daher — insbesondere in den Bauwerken — ein wahrhaft schöner Einklang zwischen dem Ganzen und den Teilen, ein ungemeiner Reichtum an verschiedenen Formen im einzelnen, eine unversiegliche Erfindungsgabe in der Gestaltung des Schmuckwerkes und der Zierweisen, und dies entschädigt reichlich dafür, daß noch die volle Sicherheit in der Beherrschung der Form fehlt. Der romanische Stil ist daher auch nicht so streng gebunden, wie der „klassisch-antike" und der „gotische", er läßt der Schöpfungskraft im ganzen mehr Freiheit und damit eine reiche Mannigfaltigkeit entwickeln.

In diesem Walten der einzelpersönlichen Freiheit prägt sich eben der germanische Geist des Zeitalters in erster Linie aus. Die innere Lebenskraft dieser



Fig. 242. Der Dom zu Bamberg.

Kunstweise bewahrte sie auch vor einem eigentlichen „Verfall" oder „Entartung"; der romanische Stil konnte nur verdrängt werden und gewissermaßen in Vergessenheit geraten, und dies hing nicht zum wenigsten auch damit zusammen, daß später das deutsche Volksbewußtsein verdunkelt wurde und die Neigung zum „Weltbürgerlichen" das scharfe, selbstbewußte Hervorkehren der volklichen Eigenart nicht aufkommen ließ. Erst als der Deutsche wieder auf sein Volkstum stolz zu werden begann, fand man auch wieder das volle Verständnis für diesen dem deutschen Geiste so sehr entsprechenden Stil.

Freiheit des Stils. Da „Freiheit und Mannigfaltigkeit" die Kennzeichen des romanischen Baustils sind, so ergiebt sich daraus, daß derselbe keine so strengen, alle Einzelheiten regelnden Gesetze aufweist, wie der spätere gotische Stil, sondern die Werke



Fig. 243. St. Godehardkirche zu Hildesheim.

nur eine Gemeinsamkeit in den wesentlichen Grundzügen erkennen lassen. Die augenfälligsten sind bei den Hauptwerken — den Kirchenbauten — die Basilikaform als Grundanlage und die Anwendung des Rundbogens.

* * *

Anlage der romanischen Kirche. Wie sehr die altchristliche Basilika dem Zwecke des Gotteshauses und der ganzen Art des Gottesdienstes entsprach, wurde bereits erörtert, und es war sozusagen selbstverständlich, daß die germanische Kunstweise diese Grundform übernahm. Sie wurde aber in einer Weise ausgestaltet, welche einen selbständigen und künstlerischen Fortschritt darstellt.

Die romanische Kirche besteht aus drei Hauptteilen: dem Langhause oder Schiff, dem Querschiff und dem Chor. Das Langhaus ist durch zwei Reihen von Pfeilern oder Säulen in drei Räume geteilt, Mittelschiff und zwei Seitenschiffe (Abseiten). Letztere sind gewöhnlich nur halb so hoch und breit, wie das Mittelschiff. Dieses wird durch einen auf den letzten Pfeilern aufruhenden Bogen (Scheidbogen) gegen das Querschiff zu abgeschlossen. Letzteres ist ebenso hoch und breit, wie das Mittelschiff, seine Länge entspricht der dreifachen Breite des Mittelschiffes. An das Querschiff schließt sich dann in der Verlängerung des Mittelschiffes der Chor an, der ebenso hoch und breit wie letzteres ist. Von den beiden letzten Pfeilern des Mittelschiffes spannen sich zu den Eckpfeilern des Querschiffes und Chores, sowie zwischen den letzteren, Bogen in der gleichen Größe, wie der Scheidbogen (auch Triumphbogen genannt). Dieser von den vier Bogen umschlossene quadratische Raum ist die „Vierung“ und bildet gleichzeitig auch das Grundmaß für die Kirche, welche mindestens sieben solcher gleich großer Quadrate enthält, eines entfällt auf den Chor, je drei auf Querschiff und Mittelschiff. Dadurch erhält der Grundriß die Form eines lateinischen Kreuzes.

Der Vierung des Chores wird ferner noch eine halbrunde Nische (Apsis) angefügt, das ist der „hohe Chor“, in welcher der Hochaltar steht und die Geistlichkeit ihre Sitze hat. Die Seitenquadrate des Querschiffes, die „Flügel“, haben meistens kleinere Nischen.

Die niedrigeren Seitenschiffe oder Abseiten sind gegen das Querschiff zu gleichfalls durch Bogen abgeschlossen, in ihrer Verlängerung nach der anderen Seite hin stehen gewöhnlich die Türme, welche bei der romanischen Kirche einen zugehörigen angegliederten

Bestandteil bilden und nicht wie bei der altchristlichen Basilika etwas Selbständiges und Abgesondertes sind. Bemerkt mag hier noch werden, daß in der Regel die Kirche in der Richtung von West nach Ost gestellt ist, so daß der Altar im Osten steht und der Haupteingang zwischen den Türmen auf der Westseite sich befindet.

Decken. Anfänglich wurden die Kirchen vielfach aus Holz gebaut und solche konnten natürlich nur flache Decken erhalten. Letztere wurden auch bei vielen Steinbauten der



Fig. 244. Inneres des Domes zu Mainz.
(Nach Photographie von Stengel u. Co.)

älteren Zeit beibehalten, doch wandte man vom 11. Jahrhundert an vorwiegend gewölbte Decken an, die allerdings kostspieliger waren, aber auch haltbarer und feuersicherer. Die Ausbildung des Gewölbebaues war denn auch einer der wichtigsten Fortschritte, welche das romanische Zeitalter aufzuweisen hat.

Die Kreuzform des Grundrisses, die Angliederung der Türme und die Anwendung der Deckengewölbe sind hauptsächlich bezeichnend für den romanischen Baustil, und hinzu kommt noch die reichere Ausgestaltung der baulichen Einzelheiten und des Schmuckes.

Die Einzelheiten. Stützen. In der altchristlichen Basilika wurden als Bogenstützen ausschließlich Säulen verwendet, die man, wie erwähnt wurde, vielfach den vorhandenen antiken Gebäuden entnahm: auch bei den ältesten romanischen Basiliken herrscht noch die Säule vor. Die Eckpunkte der Vierung bildeten jedoch immer massige Pfeiler, auf welchen die Abschlußbogen des Langhauses (Scheidbogen), des Chores und der Flügel des Querschiffes aufruhen. In verschiedenen Fällen wurden auch für die Bogengänge, welche die Seitenschiffe von dem Mittelschiffe trennen, nur Pfeiler verwendet, häufig wechselte man die Stützen in der Weise, daß zwischen zwei Pfeiler eine Säule gestellt wurde. Von einem Pfeiler zum andern wurde dann ein Blendbogen gespannt, der die Mauer trägt, während von der mittleren Säule zu den Pfeilern kleinere Bogen geschlagen sind. Diese Anordnung — bei welcher die zierliche Schlankheit der Säule und die kräftige Massigkeit des Pfeilers einen schönen Gegensatz bilden — trägt nicht wenig zur Erhöhung der Wirkung bei.

Die Pfeiler. Die Pfeiler sind rechtwinklig viereckig gestaltet, ruhen auf einem einfachen Sockel und tragen einen „Kämpfer", ein aus wagerechten Gliedern bestehendes Gesimse, auf dem der Bogen ruht. Die Pfeilerkanten wurden oft abgeschrägt (abgefast) oder gekehlt, bisweilen brachte man auch Säulchen in den Ecken an.

Die Säulen. Die romanische Säule ruht auf einer dicken Platte (Plinthe); der Säulenfuß (Basis) zeigt in der Regel die sogenannte attische Form — zwei Wülste, dazwischen zwei Plättchen und eine Hohlkehle. Durch das Aufruhen des runden Säulenfußes auf der quadratischen Plinthe entstanden an den Ecken der letzteren die sogenannten Zwickel. Diese erschienen dem Gefühl zu leer und deshalb schmuckbedürftig, ferner auch der Gegensatz zwischen der wagerechten Grundplatte und dem senkrecht auftretenden Schafte zu hart. Diesen Mängeln suchte man durch Einfügung eines vermittelnden Gliedes, eines Eckstückes, von Klötzchen- oder Blattform, oder in Gestalt kleiner Tiere abzuhelfen.

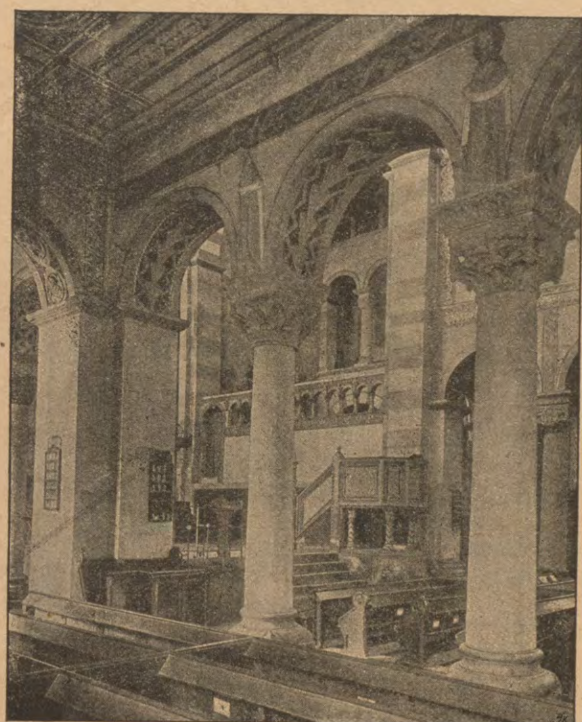


Fig. 245.
Aus dem Inneren der Michaelskirche in Hildesheim.

Der Schaft wurde rund oder sechs- oder achteckig gestaltet, häufig mit gewundenen Rinnen versehen (kanneliert), oder mit allerlei Zierwerk geschmückt, ein Ring schloß ihn ab.

Das Kapitäl. Der Säulenknauf weist eine große Mannigfaltigkeit der Formen auf. In der älteren Zeit finden sich Nachahmungen des korinthischen Kapitäls, doch ist das Blattwerk etwas unbeholfen behandelt; hauptsächlich wandte man das Würfelkapitäl an, welches eine eigene Form des romanischen Stils und deshalb für diesen besonders bezeichnend ist.

Das Würfelkapitäl. Die Entstehung läßt sich wieder leicht aus dem Bestreben nach möglichst schöner Ueberleitung der runden Form des Säulenschaftes in den mit viereckigem Fuße aufruhenden Bogen erklären. Das Würfelkapitäl paßte

sich also unten der Säule an, es rundete sich kugelförmig ab; nach oben ging es dem Säulenfuße entsprechend in den Würfel über. Die Aufgabe wurde also einfach geometrisch gelöst.

Häufig finden an einem Gebäude verschiedene Kapitäle Verwendung und zwar in regelmäßigem Wechsel; doch kommt auch eine regellose Anordnung vor, ja sogar eine verschiedenartige Gestaltung der einzelnen Seiten eines Kapitäls.

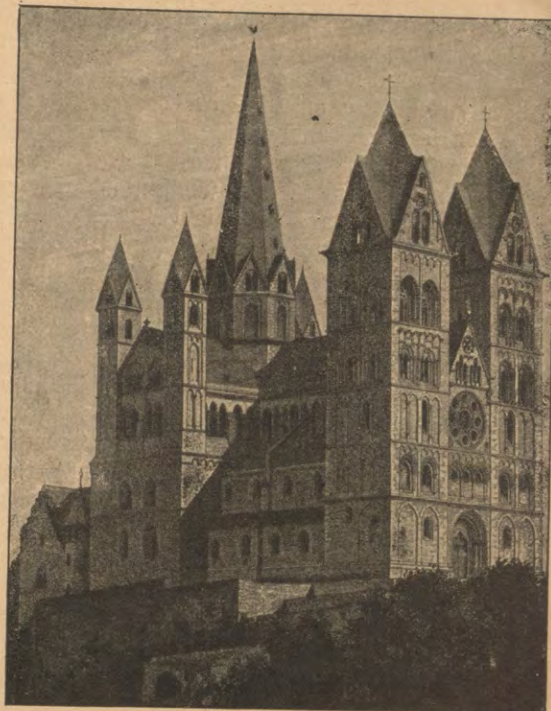


Fig. 246. Der Dom zu Limburg.

Der Kapitälschmuck. Die Ausschmückung des Kapitäls war eine mannigfache; bestimmte Regeln waren nicht vorhanden, so daß die Mittel und der Geschmack des Künstlers bald zur Anwendung des einfachen kahlen Würfelkapitäls, bald zur reichsten Verzierung mit Blattformen, Flechtwerk und phantastischen Menschen und Tiergestalten führten. Dabei bildete das Schmuckwerk oft nur eine Bekleidung der Formen, es stand nicht in so innigem organischen Zusammenhang mit dem Kerne, wie z. B. das Blattwerk des korinthischen Kapitäls. Auf dem Kapitäl ruht die nie fehlende Deckplatte, welche oft von bedeutender Stärke ist. Neben dem Würfelkapitäl finden das Kelchkapitäl und mehrere Mischformen Anwendung, welche bei der Schilderung des hochentwickelten Stils erklärt werden.

Besondere Säulenformen. Erwähnen möchte ich hier noch einiger Abarten der Säule, welche im romanischen Stil vorkommen. Es sind dies die gekuppelten Säulen, — d. h. zwei oder mehrere zusammenstehende, welche ein gemeinsames Kapitäl haben — und die geknoteten Säulen, welche aus dem Bestreben hervorgegangen sein dürften, durch so inniges Verschlingen das Gefühl gesteigerter Tragkraft hervorzurufen. Auch durch Verschmelzen von Pfeiler und Säule entstanden neue Stützenformen, welche die Gegensätze der beiden durch Vereinigung ihrer Eigenschaften aufhoben.

Der Rundbogen. Der Bogen, welcher für den romanischen Stil hauptsächlich in Betracht kommt, ist der Rundbogen. Er bestimmt die Form der Wölbungen im Innern und der oberen Begrenzungen der Fenster und Portale. Rundbogenstellungen, die sogenannten Arkaden, scheiden das Mittelschiff von den Seitenschiffen, und zwar so, daß eine Säulenreihe mit gleichen Bogen überspannt wurde, oder bei der Anlage je eine Säule übersprungen und dann durch zwei kleinere Bogen mit den Hauptpfeilern verbunden wurden. Als Bogenfries bilden dann schließlich aneinandergereihte Rundbogen ein bezeichnendes Schmuckwerk, im Innern (über den Arkaden) und Aeußern (unter dem Dachgesimse).

Tonnen- und Kreuzgewölbe. Die einfachste Form der Wölbung, das Tonnengewölbe, kann als eine Hintereinanderreihung von Rundbogen aufgefaßt werden, die sohin einen halben Cylinder bilden. Durch rechtwinklige Durchschneidung zweier Tonnen-Gewölbe entsteht das Kreuzgewölbe. Während man beim Tonnengewölbe, da es zu seiner Unterstützung in seiner ganzen Ausdehnung der Mauer bedurfte, auf die eine sich ergebende Form der einfachen, überwölbten Halle allein angewiesen war, ließ das Kreuzgewölbe, welches nur vier Stützen unter seinen Bogenfüßen gebrauchte, in den Schnittlinien der beiden Tonnen-

gewölbe (den Graten) sich aber selbst stützte, ein freieres Gestalten zu. Durch Ausführung der Längen- und Quergurte, sowie der Rippen (an den Graten) aus sehr festem Stoffe (Hausteinen) wurde es möglich, die Gewölbe-Kappen der Wölbung leichter zu bauen, die Stützen zu entlasten und an Stelle der zuerst nötigen dicken, plumpen Pfeiler und Säulen solche von leichteren und zierlicheren Formen zu geben.

Die Fenster. Die Fenster der älteren Bauten sind im Allgemeinen meist klein und deshalb, um genügend Licht einzulassen, in größerer Zahl vorhanden. Ihre Anlage geschah in zwei Reihen: einer unteren in der Wand des Seitenschiffes, und einer oberen, welche die Obermauer des Mittelschiffes durchbrach. Die Form des Fensters ist die eines länglichen, oben mit einem Halbkreis abschließenden Rechtecks. Nach außen und innen schrägt sich die Leibung stark ab, um dem Licht leichteren Durchgang zu verschaffen.

An der Schauseite über dem Hauptthore wurde oft ein kreisrundes Fenster in der Form eines Wagenrades (daher Rad- oder Katharinen-Fenster genannt) angebracht.

Das Innere. Das Innere stellt sich also etwa so dar: Das Mittelschiff, welches durch die Arkaden von den Seitenschiffen getrennt wird, leitet den Blick auf das Allerheiligste in der Mitte des Chores. Das Hauptlicht fällt durch die Fensterreihe der Oberwand über den Arkaden (den „Lichtgaden") ein und wird im Chore durch die frei ins Innere führenden Unterfenster verstärkt, so daß hier die größte Lichtfülle herrscht und der Blick deshalb auch auf die Chornische und das Allerheiligste gezogen wird. Das Licht der Unterfenster des Langhauses wird hauptsächlich von den Seitenschiffen beansprucht.

Die Strenge der einfachen Formen wird durch reichen Schmuck der Kapitäle, durch Friese und Gesimse, welche sich an den Wänden entlangziehen, und durch gefällige Gliederung der Pfeiler und der Gewölbegurten gemildert.

Der Chor. Den Abschluß nach hinten bildet die runde Chornische. Der Chor ist meistens über den Boden der übrigen Kirche um einige Stufen erhoben und wird in größeren Kirchen mitunter durch eine bühnenartige Scheidewand mit schmalen Durchgängen vom Schiffe getrennt. Das ist der Lettner, von welchem herab Evangelium und Epistel verlesen wurden.

Die Krypta. Die Erhöhung des Chores hat ihre Ursache in der unter ihm eingebauten Krypta, einem gewölbtem Raume, in welchem die Gebeine des oder der Heiligen beigesetzt wurden, denen die Kirche geweiht war. Die Krypta, welche sich zuweilen bis unter das Querschiff erstreckte, nimmt noch deshalb unser Interesse in Anspruch, weil in ihr die Wölbung der Decke zuerst zur Anwendung kam.

Das Aeußere. Der Aufbau des Inneren kommt auch beim Aeußeren zum Ausdruck, nur werden die wagerechten Linien stärker betont. Dadurch, daß das Mittelschiff über die Seitenschiffe emporragt, die Querschiffe an den Stirnseiten Giebel enthalten, auch die halbrunde Chornische meist noch neben den Fenstern eine Reihe Blendfenster besitzt, ergiebt sich eine ausgesprochene Gliederung in Stockwerke. Um den ganzen Bau läuft in der Regel noch ein Fußgesimse (Sockel).

Die Lisenen. Die senkrechte Gliederung geschieht durch schmale, wenig erhabene Mauerstreifen, die Lisenen, welche auch die Gebäudekanten einfassend vom Sockel aufsteigen und zwischen denen unter dem Dachgesimse ein Rundbogenfries sich hinzieht.

Den einfachsten Eindruck macht das Langhaus, dessen Mauern meist nur durch die Fenster und die Lisenen belebt werden. Die letzteren entsprechen bei gewölbten Basiliken den Gewölbestützen des Innern. Bei reicheren Bauten treten dann noch Reihen von Blendbogen hinzu, welche sich arkadenartig an den Wänden entlang ziehen. Auch die Seitenwände des Querschiffes weisen keinen reicheren Schmuck auf, während dessen Giebelseiten, welche die Nebeneingänge enthalten, durch gekuppelte Fenster hervorgehoben werden.

Die Chorseite ist entsprechend ihrer Wichtigkeit am reichsten bedacht. Zuweilen wird ihre Wand von zwei, dicht übereinander liegenden Reihen Fenster durchbrochen, zu welchem sich bei großen Bauten noch oben ein offener Bogen-Gang gesellt.

Das Portal. Die Vorderseite erhält ihren Hauptschmuck durch das Portal, auf dessen reiche Durchbildung die größte Sorgfalt verwendet wird. Die Thüröffnung ist in der Regel rechtwinklig mit einem geraden Sturz und einem halbkreisförmigen Bogenfeld (Tympanon) darüber. Die dicken Mauern werden gegen die Oeffnung zu abgeschrägt, so daß nach Außen zu das Portal breiter erscheint. Diese geschrägten Seiten sind dann wieder in rechtwinkligen Stufen gebrochen und die dadurch entstehenden Winkel werden mit Säulen und Halbsäulen, mit meist sehr reichen Kapitälchen, ausgefüllt. Die Deckplatten derselben sind untereinander zu einem Gesimse verbunden, welches dem Zickzack des Grundrisses folgt; auf diesem ruhen die Bogen, welche das Portal nach oben einfassen. Dieselben erscheinen als Fortsetzungen der Säulen und zeigen deshalb die gleiche oder doch sehr ähnliche Verzierungen wie die zugehörigen Säulen. Diese ist meist eine wechselnde und zwar so, daß häufig die Säulen auf einer Seite verschieden sind, aber mit den entsprechenden der anderen Seite übereinstimmen. Später tritt dann noch reicher figürlicher Schmuck hinzu.

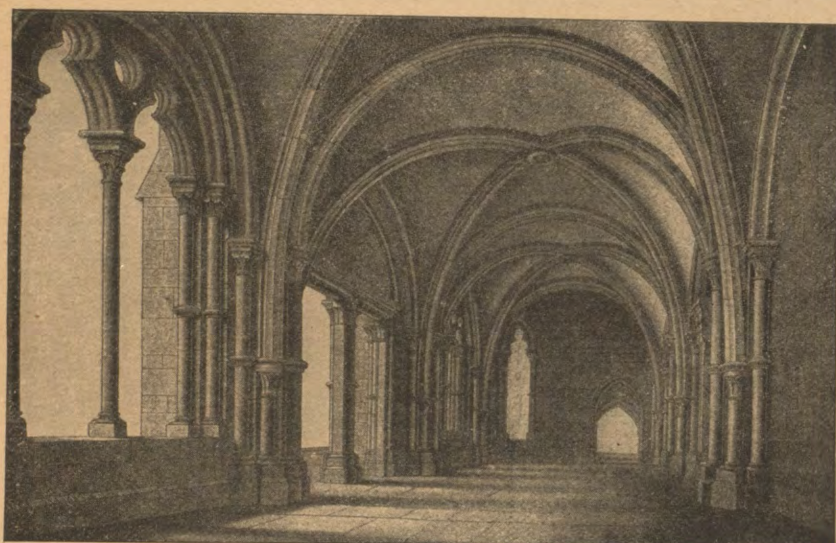


Fig. 247. Vorhalle (Paradies) des Klosters zu Maulbronn.

Die Türme. Der größte Schritt in der Umgestaltung des Kirchenäußeren war die Eingliederung des Turmes in den Kirchenkörper. Bisher wurde er, einzeln stehend, nur als Träger der Glocken verwendet; jetzt als Teil des Ganzen wird er diesem noch dadurch nutzbar, daß er die Treppen zu den Galerien aufnimmt. Bald trat zu dem einen Turme, welcher über der Mitte der Frontseite stand und so nicht nur das Mittelschiff verdeckte, sondern auch die ohnehin niedrigen Seitenschiffe noch kleiner erscheinen ließ, ein zweiter. Die beiden Türme wurden nun vor die Seitenschiffe gestellt und verdeckten deren schräge Pultdächer, ließen dafür aber den Blick auf den Giebel des Mittelschiffes mit dem steilen Satteldache frei und gaben so dem Ganzen ein wohlgefälligeres Aussehen. Die Grundform der Türme ist viereckig und geht bisweilen nach oben in das Achteck über. Die Turmseiten tragen entweder Giebel, über welche sich der schlanke, meist achteckige Turmhelm erhebt; oder sie werden durch ein Gesimse flach abgeschlossen und der Turmhelm vierkantig darüber errichtet, oder durch ein flacheres Zwischendach in die schlanke acht- oder mehreckige Spitze übergeleitet.

Zahlreiche Gesimse mit Rundbogenfriesen darunter teilen die Türme in Geschosse, jedes mit mehreren meist gekuppelten (unter sich verbundenen) Fenstern. Zwischen den Fen-

stern und an den Kanten steigen auch häufig Lisenen auf. Durch Steigerung der Zahl der Oeffnungen nach oben und durch Anlage kleiner Arkaden suchte man besonders bei schwächeren Türmen den Eindruck des Schweren aufzuheben.

In den meisten Fällen stehen die Türme auf der Westseite; manchmal wurden auch in den Ecken von Chor und Querschiff Türme errichtet und schließlich über der Vierung ein mächtiger, meist achtseitiger Kuppelturm aufgeführt.

Das Schmuckwerk. Dies ist in großen Zügen die Erscheinung des romanischen Kirchenbaues bis zur vollen Entwicklung des Stils. Die Ausschmückung wurde dabei nur nebenher erwähnt; deshalb füge ich hier noch einige Bemerkungen über das Ornament ein, ehe ich die weitere Entwicklung der Formen darlege.

Neben den Kapitälen, deren Verzierung schon weiter oben gedacht wurde, sind es besonders die Gesimsbänder, welche zur schmuckhaften Durchbildung Anlaß boten.

Die Formen sind entweder rein geometrisch (wie der Rundbogenfries, die Schachbrettschuppen und Zickzackbänder) oder Flechtwerk, oder der Natur entlehnt. Hierbei erfuhr die Naturform meist eine völlige Umbildung, sie wurde „stilisiert", und zwar ihrem Zweck entsprechend mit kräftigen Umrissen. Schließlich wird auch die Menschen- und Tiergestalt einbezogen, manchmal zu Zerrbildern verwandelt. Letzteren Gestaltungen fällt neben der Aufgabe, zu schmücken, meist noch eine symbolische Bedeutung zu.

Zeitliche Entwicklung. Der romanische Baustil läßt natürlich sowohl zeitlich wie auch örtlich verschiedene Entwicklungsstufen erkennen. In der ersten Zeit, 11. Jahrhundert, überwiegen noch die flachgedeckten Basiliken über jene mit Gratgewölben und breiten Gurtbändern; die Formen sind meist schwerfällig, und man fühlt die Unbeholfenheit bei der Herstellung heraus, es besteht eben ein Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, der Geschmack ist noch nicht ausgebildet. Im 12. Jahrhundert erscheint die Bauweise nach jeder Richtung hin völlig entwickelt; die Basiliken sind zumeist gewölbt, die Formen sind leicht und zierlich, die Verzierung reich und geschmackvoll. Die lebendige Gliederung der Massen, die schmuckhafte Gestaltung der einzelnen Bauteile, insbesondere der Säulen und Pfeiler, die Feinheit der ganzen Ausarbeitung wirken zusammen, um den Eindruck wahrhafter Schönheit zu erregen. Bis ungefähr zum Jahre 1180 reicht diese Blütezeit des reinen romanischen Stiles.



Fig. 248. Kirche zu Borgund in Norwegen.

Der sogenannte „Uebergangsstil." Von da ab tritt eine bemerkenswerte Wandlung in der Eigenart desselben ein, hauptsächlich unter dem Einfluß der nordfranzösischen Bauweise, die sich zu dem „gotischen" Stile entwickelte. Man bezeichnet diesen hauptsächlich in Deutschland (am Rhein) auftretenden spätromanischen Stil gewöhnlich als „Uebergangsstil", was jedoch nicht zutreffend ist, denn auch in dieser Zeit bewahrt in den wesentlichen Grundzügen der romanische Stil seine Eigenart und es findet nur eine Bereicherung der Formen durch Uebernahme neuer, wie sie eben

in Nordfrankreich aufgekommen waren, statt. Es handelt sich also um eine Fortbildung des Stiles nach der schmuckhaften Seite hin, hervorgerufen durch das Bestreben nach reicherer Verzierung, das schon in der Blütezeit bei den Baukünstlern immer zu Tage trat. Das Massige des Ganzen zu mildern durch noch lebendigere Gliederung und Leichtigkeit in der Gestaltung der Teile ist das Ziel, das man im Auge hat. Daher werden beispielsweise auch die Säulen schlanker gestaltet, die Wände durch Blendnischen und Laufgänge (Triforien) belebt, die Zahl der Fenster vermehrt und diese in Gruppen gestellt. Da

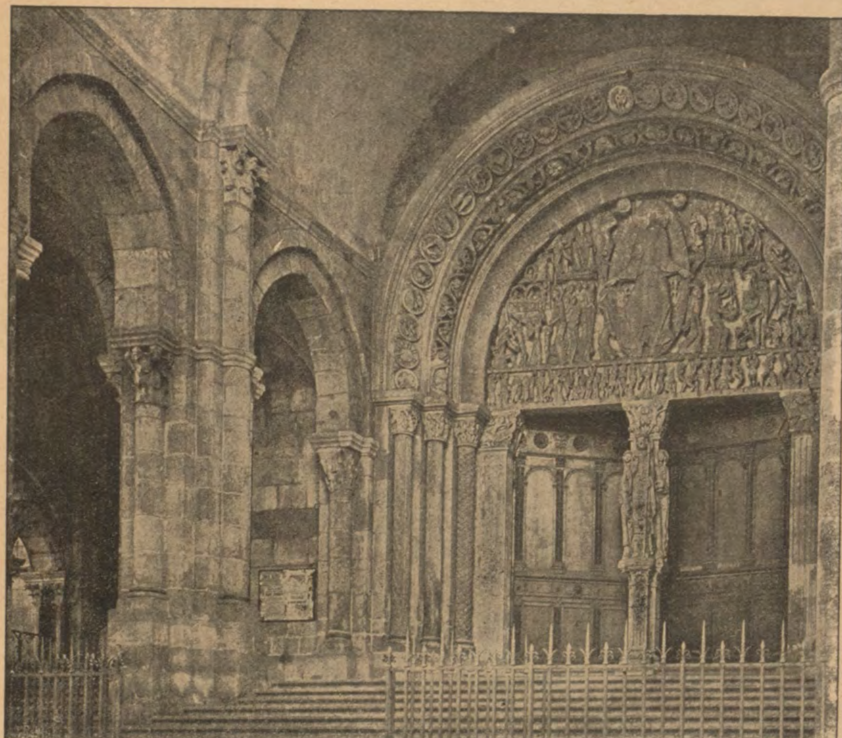


Fig. 249. Portal der Hauptkirche zu Autun.

man auch die Dicke der Mauern verringert, wendet man an den Stellen, wo die Gewölbe aufruhen, also den Wandpfeilern im Innern entsprechend, außen Strebepfeiler an.

Der Spitzbogen. Die wichtigste neue Form jedoch, welche diesen Bestrebungen entsprach, betraf die Gestaltung des Bogens — der Rundbogen wird „gebrochen" und der Spitzbogen kommt in Aufnahme. Der Rundbogen bedingt quadratische Gewölbefelder; die Ueberwölbung von länglich-viereckigen Feldern wird nur dadurch möglich, daß man den Rundbogen an der Langseite im Verhältnis niedriger macht, eindrückt, jenen an der Schmalseite überhöht, was jedoch keine günstige Wirkung macht. Die Schwierigkeit wurde nun glücklich gelöst durch die Anwendung des Spitzbogens, der jede beliebige Spannung gestattet und zu jeder Höhe emporgeführt werden kann, so daß sich Felder von jeglicher Form überwölben lassen.

Dies wirkte auch auf die Anlage des Grundrisses zurück; es war nun nicht mehr nötig, an der Vierung beziehungsweise der quadratischen Einteilung der Gewölbefelder festzuhalten, man konnte nun auch längliche Rechtecke bilden. Es werden daher jetzt auch im Mittelschiff von jedem Pfeiler aus — nicht blos von jedem zweiten — Gewölbe gespannt,

auch ließen sich die Pfeiler näher aneinander rücken. Die Apsis wird nicht mehr ausschließlich rund, sondern in eckiger Form — halbes Achteck — angelegt.

Ein weiterer Vorteil des Spitzbogens liegt darin, daß der Seitenschub des Gewölbes geringer wird, was für die Baufügung von Wichtigkeit ist. Auch das Verhältnis der Höhe der Räume zur Breite, welches bei dem Rundbogen an engere Grenzen gebunden ist, ändert sich nun zu Gunsten der Höhe. Der Spitzbogen wird in der romanischen Bauweise haupt-

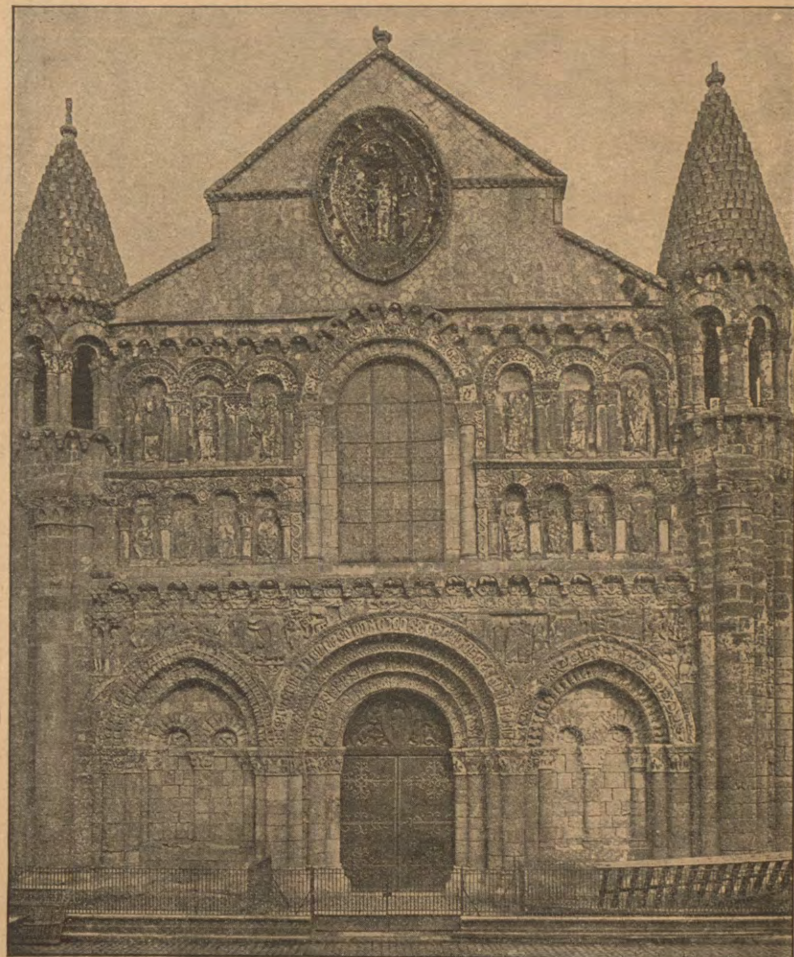


Fig. 250. Vorderseite von Notre Dame le Grand in Poitiers.

sächlich nur bei den Gewölben und Bogenreihen (Arkaden) angewendet, weil er eben aus Zweckmäßigkeitsgründen aufgenommen worden war; bei den anderen Einzelheiten — Thüren, Fenster, Friese u. s. w. — behielt man den Rundbogen bei, „brach" ihn aber, d. h. er wurde aus mehreren Kreisabschnitten zusammengesetzt. (Besteht er aus drei Abschnitten, nennt man ihn Kleeblattbogen, sonst Zackenbogen; beim Kleeblattbogen ist bisweilen der mittelste Teil ein Spitzbogen, dann heißt er spitzer Kleeblattbogen.)

Wenn auch die wichtigste und augenfälligste neue Form, war der Spitzbogen doch nicht die einzige, welche der spätromanische Stil übernahm. Insbesondere auch bei den Säulen treten solche auf. So erhalten die Schäfte nicht nur reiches Zierwerk, sondern



Der Dom zu Pisa.

werden in halber Höhe durch „Ringe“ geteilt, damit der Eindruck übermäßiger Schlankheit vermieden bleibe. An Stelle des würfel- und kelchförmigen Kapitäls tritt das sogenannte „Knospenkapitäl“ — große Blätter, deren Enden knollenförmig umgebogen sind —, daneben findet sich auch schon das Blattkapitäl, bei welchem natürliche Blattformen (Eiche, Klee, Weinlaub) nachgeahmt sind.

Westfälischer Stil. Eine andere Art „Uebergangsstil“ bildete sich in Westfalen aus und zwar in einem dem rheinländischen gerade entgegengesetzten Sinne, indem man unter stärkerer Betonung der Zweckmäßigkeit größere Einfachheit anstrebte und somit auch zu derbkräftigen Schmuckformen griff. Für diese Richtung ist der rechtwinklige Chorschluß besonders bezeichnend.

* * *

Andere kirchliche Bauten. Tauf- und Totenkapellen. Neben den Kirchen kommen noch in Betracht die Kapellen und zwar Taufkapellen (Baptisterien) und Totenkapellen, die in Deutschland „Karner“ genannt wurden. Die Errichtung eigener Taufkapellen war dadurch bedingt, daß die älteste Form der Taufe im Untertauchen bestand und erst seit dem



Fig. 251. S. Miniato al Monte bei Florenz.

13. Jahrhundert an Stelle desselben das bloße Besprengen allgemein üblich und kirchliche Vorschrift wurde. Das Untertauchen — zumal bei Erwachsenen, und um solche handelte es sich insbesondere bei Bekehrungen von noch heidnischen Völkern — erforderte aber ein großes Becken, in das man hinabsteigen konnte, und so legte man denn abgesonderte Räumlichkeiten für die Taufhandlung an. Die Taufkapellen zeigen — da das Becken in der Regel rund war — die Rundform oder die eines Vieleckes. Dieselbe Form hatten



Fig. 252. S. Zeno in Verona.

auch die Totenkapellen auf den Friedhöfen, die hauptsächlich zur zeitweiligen Aufbewahrung der Leiche und Vornahme der Einsegnung dienten; in einem unterirdischen Gruftgewölbe — Beinhaus — wurden die Gebeine gesammelt, welche bei Wiederverwendung alter Gräber diesen entnommen wurden.

Bemerkenswert sind die Doppelkapellen in verschiedenen Burgen: es sind zwei auf demselben Grundriß übereinander erbaute Kapellen, die durch eine Oeffnung im Fußboden der oberen miteinander in Verbindung stehen. Die untere Kapelle war für das Gesinde bestimmt und diente auch als Grabkapelle.

Klosterbauten. Als halb kirchliche, halb weltliche Bauten erscheinen die Klöster, die schon frühzeitig in Mauerwerk aufgeführt wurden, da sie vielfach auch gewissermaßen als „Festungen" dienen mußten, in welche sich bei feindlichen Einfällen das Volk flüchtete.

Das Aeußere war anfänglich schmucklos, und in baulicher Hinsicht kam zunächst nur der sogenannte „Kreuzgang" in Betracht, das ist der gewölbte Gang, welcher den (viereckigen) inneren Hof umgab und gegen diesen sich mit auf Säulen oder Pfeilern ruhenden Bogen öffnete. Diese Kreuzgänge sind oft von höchst malerischer Wirkung. Später wurden auch die Innenräume, der Versammlungssaal (Kapitelsaal), der Speisesaal (Refektorium) und der gemeinschaftliche Schlafsaal (Dormitorium) baulich schmuckhaft gestaltet.

Weltliche Bauten. Von rein weltlichen Bauten sind — namentlich was Deutschland anbelangt — nur die Burgen und Pfalzen baukünstlerisch bemerkenswert, da in diesem Zeitraume die Städte noch ziemlich bescheiden waren und auch in diesen die Holzbauten vorherrschten. (In Italien findet man einige städtische Paläste aus dem 12. bis 13. Jahrhundert, z. B. in Venedig: Fondaco de' Turchi, jetzt gänzlich erneuert, Palazzo Farsetti und Loredan, Ca da Mosto, Corte del Remer). Die meisten Burgen dieser Zeit sind freilich zerfallen oder durch spätere Um- und Zubauten verändert worden. So liegt die von Kaiser Friedrich Barbarossa erbaute Pfalz in Gelnhausen (1170) in Trümmern, sie war wohl eines der prächtigsten Werke deutscher Baukunst; am besten erhalten sind die Wartburg bei Eisenach und die Kaiserpfalz zu Goslar.

Erwähnung verdient noch das Vorkommen von Rundbauten mit Kuppeln in Frankreich, sowohl im Norden wie im Süden. Man hat mehrfach dieselben auf alte römische oder gar keltische Tempel zurückführen wollen, indessen läßt sich bei den meisten als Entstehungszeit das 11. bis 13. Jahrhundert nachweisen. Anregung zu dieser Bauform mögen einerseits altchristliche Kirchen, andrerseits (seit den Kreuzzügen) die Grabkirche in Jerusalem gegeben haben. Letzteres ist der Fall namentlich bei den Kirchen des Ordens der Tempelherren, der im 13. Jahrhundert große Besitzungen in Frankreich hatte.

* * *

Aeußere Einflüsse. Die vorhin geschilderte Ausgestaltung des romanischen Stiles ist zum Teil auch dem Einflusse zuzuschreiben, welchen die Kreuzzüge (1096—1270) auf das ganze europäische Leben ausübten. Die Teilnahme der Ritterschaft der verschiedenen Länder

an diesen gemeinsamen Unternehmungen brachte die Völker in nähere Beziehungen, und man lernte von einander. Vor allem aber wurde auch der Orient weiteren Kreisen Europas bekannt, und dies blieb nicht ohne Rückwirkung. Byzantinische und islamitische Kunstformen wurden zwar nur in geringem Maße übernommen, aber der Eindruck, den der morgenländische Prunk auf die Kreuzfahrer machte, verstärkte nur die ohnehin vorhandene Neigung zum Schmuckhaften und befruchtete die Erfindungsgabe. Die Hauptsache blieb aber immer die starke schöpferische Kraft des jugendlichen Volksgeistes, in dem eine lebhafte Einbildungskraft noch das Verstandesmäßige überwog, und das dem germanischen Volkstume eigene ursprüngliche Gefühl für Maß und Einklang, welche die Grundlage der Schönheit sind.

Die Orden. An dieser Stelle mag noch eines besonderen Umstandes gedacht werden, welcher nicht nur in diesem Zeitraum, sondern auch im folgenden für die Kunstentwicklung bedeutsam war, insofern ja die Kunst hauptsächlich im Dienste der Religion oder Kirche schuf, das ist der Einfluß der Orden. Diese Körperschaften, von denen jede im einheitlichen Geiste eine besondere Richtung vertrat, verbreiteten sich über die verschiedenen christlichen Länder und brachten daher gewisse Anschauungen in weiten Gebieten zur Geltung. Die Orden waren auch vielfach der Weltgeistlichkeit überlegen in doppelter Hinsicht: erstens besaßen sie reiche Mittel, da man den Klöstern mit Vorliebe große Schenkungen zuwandte, und zweitens gehörten ihnen die hervorragend begabten Geister an. Die Weltgeistlichkeit mußte sich dem seelsorglichen Beruf hingeben, in den Klöstern aber konnte man sich auch der Wissenschaft und Kunst widmen. Namentlich im romanischen Zeitalter, in welchem auch die ausübenden Künstler vorwiegend Geistliche waren, mußte der Einfluß der Orden maßgebend sein. Die Ordenskirchen spielen daher sowohl in baulicher Hinsicht, wie mit ihrem malerischen und bildnerischen Schmuck eine Hauptrolle.

Das Mönchswesen. Benediktiner. Das Mönchswesen der altchristlichen Zeit, wie es namentlich im Morgenlande sich entwickelte, beruhte auf der völligen Abkehr von allem Weltlichen, auf der „Abtötung des Fleisches", und konnte daher keinen Einfluß auf die Kulturverhältnisse üben. Für die geistige Bildung bedeutsam wurde das Mönchtum erst, als der heilige Benedikt von Nursia (480—543) das Kloster Monte Cassino (529) und damit den Benediktinerorden begründete, der sich auch der Wissenschaft und dem Unterricht widmete. Der Orden verbreitete sich rasch über das ganze christliche Abendland und blieb lange Zeit der alleinherrschende. Der große Reichtum, den er erwarb, brachte einen Verfall der Zucht mit sich, und dies veranlaßte Bestrebungen zur Neubildung des Ordenswesens.



Fig. 253. Der Dom von Cefalù.

Cluniacenser. Das Kloster Clugny in Frankreich, in welchem Abt Berno († 821) die strenge Regel des heiligen Benedikt wieder einführte, wurde der Ausgangspunkt für die Erneuerung; es entstand der Orden der Cluniacenser, der nun die führende Rolle übernahm und im 12. Jahrhundert über 2000 Klöster umfaßte. Da der Orden eine der mächtigsten Stützen

der Kirche im Kampfe mit dem Staate und dem Kaisertum war, wurde er von den Päpsten sehr begünstigt und gelangte zu großer Macht und Reichtum. Dies gestattete den Cluniacensern, ihre Kirchen und Klöster auch prunkvoll zu gestalten, und sie wurden daher einflußreich auf dem ganzen Kunstgebiete. Wie dem alten Benediktinerorden, erging es auch dem Cluniacenserorden: mit der großen Macht war Verweltlichung und Verfall der Zucht verbunden und der Rückschlag blieb nicht aus.

Cistercienser. In Citeaux — Cistercium (Frankreich) — rief der heilige **Robert den** Cistercienserorden ins Leben (1098), der in vollen Gegensatz zu den Cluniacensern trat. Zur



Fig. 254. Inneres der Kapella palatina in Palermo.

Bedeutung gelangte der Orden durch den heiligen Bernhard (seit 1113), und zu Anfang des 13. Jahrhunderts zählte auch er über 2000 Klöster. Die Cistercienser wandten sich entschieden gegen die Pracht des spätromanischen Stiles und drangen auf schlichte Einfachheit der Kirchen; Malerei und Bildnerei, überhaupt jeder künstlerische Schmuck sollten verpönt sein. So verdienstvoll der Orden für die Ausbreitung der materiellen Kultur, zur Hebung des Landbaues wirkte, der Kunst trat er zunächst feindlich gegenüber.

Die älteren Cistercienserkirchen sind daher schmucklos und nüchtern, dagegen wich man bei den Klosterbauten selbst von den strengen Grundsätzen ab, und die Cistercienserstifte, die

zu Ende des 12. Jahrhunderts und im 13. Jahrhundert entstanden, stehen an Schönheit denen der Cluniacenser nicht im geringsten nach.

Franziskaner und Dominikaner. Eine ähnliche Gegnerschaft wie zwischen diesen Vorgenannten entwickelte sich zwischen den Orden der Franziskaner und der Dominikaner; ersterer 1210 von dem heiligen Franz von Assisi, letzterer 1215 von dem heiligen Dominikus de Guzman, einem Spanier, gegründet. Der Franziskanerorden legte das Hauptgewicht auf das Gelübde der Armut, den Verzicht auf allen irdischen Besitz (daher „Bettelorden"); der Dominikanerorden stellte sich die Bekehrung der Ketzer zur Aufgabe, und es wurde ihm daher später auch die „Inquisition" von den Päpsten übertragen. Der streitbare Dominikanerorden blieb eine der mächtigsten Stützen der Kirche und des Papsttums, während die



Fig. 255. Inneres des Domes von Monreale.

Franziskaner bisweilen gegen die Verweltlichung der römischen Kirche auftraten. Der Gegensatz zwischen beiden gab sich hauptsächlich auf dem Gebiete der „scholastischen Philosophie" kund; der Franziskaner Duns Scotus übte an den Offenbarungslehren eine scharfe Kritik und erkannte den Zweifel als berechtigt an, während die Gelehrten der Dominikaner, Albert der Große und vor allem Thomas von Acquino, jene philosophischen Anschauungen begründeten, welche den Interessen der Kirche am vollständigsten entsprachen, so daß sie auch heute noch als die „offiziellen" der katholischen Kirche erklärt sind. Für die Kunst war diese Nebenbuhlerschaft nur ein Vorteil, da beide Orden sich derselben bedienten, um in ihrem Sinne auf das Volk zu wirken und ihre eigene Bedeutung zum Ausdruck zu bringen.

* * *

Die Herrschaftsgebiete des romanischen Stiles. Im vorstehenden wurde der allgemeine Entwicklungsgang des romanischen Stils in zeitlicher Hinsicht kurz angedeutet,

und es ist nun dessen Verlauf in den einzelnen Gebieten zu betrachten. Es sind da drei Hauptgruppen zu unterscheiden: die deutsche, die normännische und die südländische. Der romanische Stil als Ausdruck germanischen Geistes mußte natürlich dort am meisten sich entfalten, wo auch das germanische Volkstum unvermischt bestand; in Deutschland gelangte er daher zu seiner schönsten Blüte. Von Deutschland in dieser Beziehung abhängig erscheinen auch der skandinavische Norden und die Grenzländer im Osten und Südosten (Polen, Böhmen, Ungarn). In Nordfrankreich waren allerdings die germanischen Franken unter der keltisch-römischen Bevölkerung entdeutscht worden, doch blieb ihre Art ausschlaggebend und im 10. Jahrhundert erhielt das germanische Wesen eine neue kräftige Stärkung durch die Normannen (seit 911), welche bald die politische und geistige Führung übernahmen. Da sie (1066) auch England eroberten, so gelangte auch hier — wo ohnehin die Angelsachsen das alte Keltentum überwältigt hatten — die normannische Eigenart zur



Fig. 256. Die Markuskirche zu Venedig.

Herrschaft, deren Grundzug ein ausgeprägt germanischer ist, wenn auch die Normannen französische Sprache und Sitten angenommen hatten. Zu der normännischen Gruppe müssen aber außer Frankreich und England auch noch Sicilien und Unteritalien gerechnet werden, wo ein eigentümlicher Mischstil entstand.

Die Südländer: Italien, Südfrankreich und Spanien — soweit es in dieser Zeit nicht unter arabischer Herrschaft stand — waren, wie erwähnt, schon im 9. Jahrhundert vollständig verwälscht und hier trat der germanische Zug im Volkstum am wenigsten hervor. In diesem Gebiete blieb daher die Antike von nachhaltigem Einfluß auf die Gestaltung des romanischen Stiles.

Der romanische Stil in Deutschland. Deutschland war unter den Kaisern aus dem sächsischen Hause im 9. Jahrhundert die führende politische Macht in Europa geworden und die deutschen Stämme hatten sich zu einem Volke zusammengeschlossen, das — wenigstens nach Außen hin — einheitlich auftrat. Unter den ersten fränkischen Kaisern wurde die

Reichsgewalt weiter gestärkt, die gewonnene innere Einheit und Festigkeit ging aber zu Ende des 11. Jahrhunderts in dem großen Kampfe mit der Kirche (unter Heinrich IV.) allmählich wieder verloren. Die alten Stammesunterschiede machten dabei immer noch sich geltend und wir finden auch auf dem Gebiete der Kunst eine je nach den Gegenden verschiedene Entwicklung, beziehungsweise selbständige Erscheinungen und Besonderheiten.

Sachsen. Sachsen stand zunächst an der Spitze und hier im Stammlande der Kaiser entfaltete sich eine reiche Bauthätigkeit; man hat denn auch den romanischen Stil bisweilen als „altsächsischen" bezeichnet. Für dieses Gebiet sind namentlich in der Frühzeit die flachgedeckten Pfeilerbasiliken bezeichnend.

In Süddeutschland, wo damals der schwäbische Stamm dem bairischen überlegen war, bevorzugte man dagegen die flachgedeckten Säulenbasiliken und einen abenteuerlichen, phan-



Fig. 257. Inneres der Markuskirche zu Venedig.

tastischen Schmuck; im Allgemeinen blieb aber dieses Gebiet ohne maßgebenden Einfluß auf die Weiterentwicklung des Stils.

Die Rheinlande. Für diesen hatten die Rheinlande die größte Bedeutung. Hier wurde der Gewölbebau zuerst angewendet, ausgebildet und der romanische Stil zu seiner glänzendsten Vollendung gebracht. Während in Sachsen der Stil seine Ursprünglichkeit und Selbständigkeit reiner bewahrte, wurde am Rhein die Ausbildung durch die vorhandenen Reste aus der antiken Zeit und die karolingischen Werke nicht unwesentlich beeinflußt. Die sächsischen Bauten sind einfacher und ernster, die rheinischen malerischer und von großer Zierlichkeit in den Einzelheiten.

Westfalen. Im Gegensatz zu der am Rhein herrschenden heiteren Schönheit findet man in dem Nachbargebiete der Rheinlande, in Westfalen, wieder große Schlichtheit; als besondere Eigentümlichkeit erscheinen aber hier die sogenannten „Hallenkirchen", bei denen die Seitenschiffe die gleiche Höhe wie das Mittelschiff haben, so daß ein gemeinsames Dach alle überdeckt.

Die anderen deutschen Gebiete. Auch im Elsaß, welches teilweise von der rheinischen Bauweise beeinflußt wurde, herrscht eine gewisse Düsterheit und Schwerfälligkeit der Formen vor, welche in dem sonst lebensfrohen Lande auffällig ist.

Franken und Thüringen folgten im Allgemeinen den rheinischen und sächsischen Vorbildern, ohne besondere Eigentümlichkeiten zu entwickeln, während in den Donau- und Alpenländern (Oesterreich) man sich der süddeutschen Bauweise anschloß, aber auch italischen Einflüssen nachgab.

Eine bemerkenswerte Eigenart weist Norddeutschland — die Tiefebene der Elbe — auf, wo das Christentum erst zu Ende des 12. Jahrhunderts zur vollen Herrschaft gelangte. Die Bauten sind daher im spätromanischen Stile ausgeführt; ihre Besonderheit ist jedoch bedingt durch den Baustoff. Die ältesten Werke wurden aus dem Granit der Findlingsblöcke hergestellt, welche die eiszeitlichen Gletscher aus den skandinavischen Gebirgen herabgeführt und auf der Tiefebene abgelagert hatten. Die Härte des Gesteins ließ eine zierliche Bearbeitung nicht zu und die Formen sind daher ungefüge und massig. Bald aber wurde der Granit durch den Backstein ersetzt und der Stil auch mit künstlerischem Geschick der Eigenheit dieses Baustoffes angepaßt. Die Flächen sind glatt, wenig gegliedert, auch fehlt das Zierwerk; durch die Fügung der Ziegellagen wird aber ein schmuckhafter Eindruck erzielt und durch das Ueberecksftellen der Ziegel der (antike) Zahnschnitt nachgeahmt. Der Rundbogenfries wird reicher gestaltet, indem man zwei Reihen von Bögen sich gegenseitig durchschneiden läßt. Das Würfelkapitäl wird derart umgebildet, daß es nicht mehr nach unten abgerundet ist, sondern die Seiten reine Trapezform erhalten.

Einfluß auf Skandinavien. Die deutsche Bauweise blieb auch maßgebend für den skandinavischen Norden; insbesondere gilt dies für Dänemark, das gänzlich den deutschen Bahnen folgt. Nur in Norwegen ist der normännische Einfluß bedeutsamer und findet sich auch eine selbständige und eigenartige Bauform, welche gleichwie die norddeutsche durch den Baustoff bedingt wurde; es sind dies die aus Holz errichteten sogenannten „Stabkirchen", die von hohem, malerischen Reiz sind. Die Anlage ist eine nahezu quadratische, von dem Hauptraum werden niedrigere Umgänge durch Holzsäulen mit Würfelkapitälen geschieden, über die Säulen spannen sich aus Holz gefügte Bogen, die Decke wird oft nur durch das Sparrenwerk des Daches gebildet. Außen umzieht in der Regel ein Laufgang mit niedrigen Säulchen den Bau. Eine Reihe von hohen Pultdächern erscheint übereinander angeordnet, auf dem Dache des Mittelschiffes ist ein Turm aufgesetzt, während auf jenem des Chors gewöhnlich noch ein kleines Türmchen angebracht wird. (Der eigentliche Glockenturm steht meist abseits.) Als Verzierung dient Schnitzwerk, das kraus verschlungene Bänder und seltsam gewundene Tiergestalten, Schlangen, Drachen u. dgl. darstellt.



Fig. 258. Flachbild von den Externsteinen.

Der normännische Stil. Bei der normännischen Gruppe begegnen wir zuerst noch großer Einfachheit und einer gewissen Unselbständigkeit; von der Mitte des 11.

Jahrhunderts ab entwickelt sich die Bauweise rasch zu eigenartiger künstlerischer Vollendung. Ihre hauptsächlichsten Eigentümlichkeiten sind: die sechsteiligen Kreuzgewölbe — bei denen durch den Gewölbescheitel noch eine Querrippe gezogen ist —, die häufige Anlage von Laufgängen, sowie von Nebenchören, Errichtung eines viereckigen Turmes über der Vierung und kleiner Ecktürmchen an den Haupttürmen. Die Verzierung besteht aus Liniengebilden; Pflanzenformen kommen fast gar nicht vor.

In Nordfrankreich zeigt namentlich Caën diese normännische Art vollkommen ausgebildet, von hier wurde sie nach England verpflanzt, wo sie einige Abänderungen erfuhr, zum Teil unter dem Einfluß der vorgefundenen angelsächsischen Bauweise, welche hauptsächlich noch Holz als Baustoff verwendet hatte und daher einzelne diesem entsprechende Formen aufwies.

Auch jetzt noch wurden die flachen Holzdecken beibehalten, und mit dem Vermeiden der Gewölbeanlagen tritt England in Gegensatz zu Nordfrankreich, wo gerade der Gewölbebau vollkommen durchgebildet wurde. Andere bezeichnende Eigentümlichkeiten sind die runde Form, sowie die Massigkeit der Pfeiler, welche schwerfällig, ja oft plump erscheinen.

Die Rundform bedingte auch eine Abänderung des Würfelkapitäls, dasselbe wird unten „gefältelt" oder in eine Anzahl kleiner Würfelkapitäle zerlegt. Die Stärke der Mauern, die geringe Höhe der Schiffe und Thore, die ungefüge Wucht der Türme, die mit Zinnen gekrönt sind — die Kirchen haben in der Regel nur einen Turm — verleihen diesen englischen Bauten das düstere Ansehen von Festungswerken.



Fig. 259. Von der Bernwardsthür des Domes zu Hildesheim.

Sicilien und Unteritalien. Eine ganz besondere Stellung nehmen Sicilien und Unteritalien ein, welche ich auch der normännischen Gruppe zurechne, da hier die Blütezeit der Kunst mit dem Walten der Normannenfürsten zusammenfällt. Wir finden auf sicilischem und unteritalischem Boden einen eigentümlichen Mischstil, der den Werken einen feinen Reiz verleiht. Wie die Bevölkerung aus römischen, griechischen, arabischen und normännischen Bestandteilen sich zusammensetzte, so sehen wir dies auch in den Bauformen. Von der Antike wurden die Grundanlage der Säulenbasiliken und die korinthischen Kapitälformen übernommen, von den Byzantinern der Schmuck mit Mosaiken und bunten Marmorplatten, von den Arabern die Kuppeln, die Spitzbogen und die Tropfsteingewölbe, die Normannen fügten dann die Gestaltung der Stirnseite im romanischen Stil und den Anschluß des Turmes an dieselbe hinzu.

Südfrankreich und Italien. Eine ungemeine Vielgestaltigkeit gewann der romanische Stil in der südländischen Gruppe, Südfrankreich und Italien, und weit mehr noch als in Deutschland sind auf diesem Boden kleinere Gebiete mit besonderer Eigenart zu unterscheiden. Das gemeinsame Kennzeichen der Bauweise in dieser Gruppe ist die starke Nachwirkung antiker Formen, der germanische Einfluß tritt hier zurück hinter den der Ueberlieferung aus der altchristlichen Zeit. Je nach den eigentümlichen Verhältnissen in den einzelnen Gegenden — vorhandene antike oder altchristliche Vorbilder, Mischung der Volks-

bestandteile, Beziehungen zu Fremden usw. — wurde nun im Sinne dieser Ueberlieferung mehr oder minder frei und neu geschaffen. Es können hier natürlich nur die wichtigsten Untergruppen kurz behandelt werden.

In Frankreich sind als solche hauptsächlich zu nennen die alten Herzogtümer Burgund, Auvergne und Provence (mit der Dauphiné). In Burgund — das Hauptwerk, die



Fig. 260. Die Kirche des heiligen Grabes in Jerusalem.

Abtei Clugny, ist leider in der Revolutionszeit zerstört worden — waren auch rheinländische Einflüsse bestimmend, und durch die Anwendung der Kreuzgewölbe unterscheidet sich diese Gruppe von den beiden anderen, in denen das Tonnengewölbe bevorzugt wurde. Die Bauten der Auvergne zeichnen sich durch reichen Schmuck des Aeußeren aus; in der Provence und Dauphiné treten die spitzbogige Form des Tonnengewölbes und die für ganz Südfrankreich bezeichnende Anordnung eines niedrigen, mit Kapellen versehenen Umganges

rings um den Chor besonders auffällig hervor. Hier sind auch die Kirchen vielfach noch einschiffig. Der Einfluß der Antike giebt sich namentlich in der Gestaltung der Pforten, der Säulen und des bildnerischen Schmuckes kund

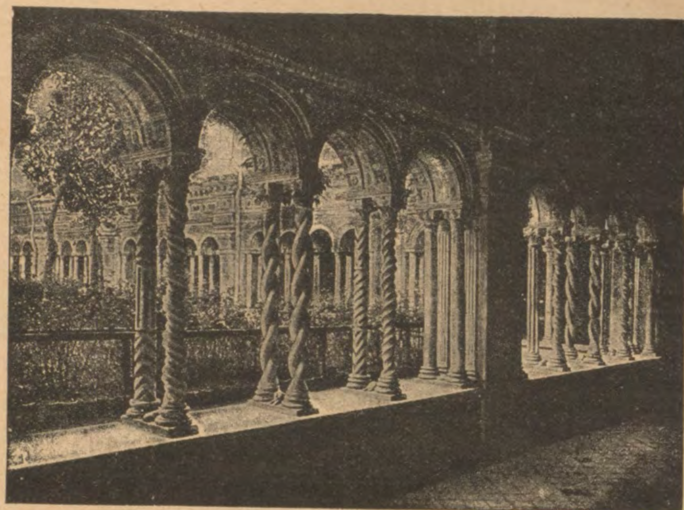


Fig. 261. Säulengang aus dem Klosterhofe von St. Paul außer den Mauern.
Rom.

Spanien. Von Südfrankreich abhängig erscheinen auch die Südschweiz sowie Spanien. Letzteres war in diesem Zeitraum erst zum Teil von der arabischen Herrschaft befreit und die kriegerischen Verhältnisse ließen eine besondere Kunstentwicklung nicht zu. Die ältesten Bauten sind sehr einfach, das Hauptwerk aus dem 12. Jahrhundert, die Kirche von San Jago di Compostella ist nach dem Vorbild der Kirche St. Sernin zu Toulouse erbaut, und wurde dann wieder Muster für andere Bauten.

Italien. Auf italischem Boden finden wir auch drei Hauptgebiete: Oberitalien, Toscana und Rom. In Oberitalien macht das germanische Wesen am stärksten sich geltend, und hier nähert sich auch der Stil am meisten dem deutschen. Die gewölbte Basilika herrscht vor; eigentümlich ist jedoch der oberitalischen Bauweise das Fehlen der Querschiffe, die Anordnung der Stirnseite mit einem alle drei Schiffe abschließenden Giebel, sowie die abgesonderte Stellung des Turmes, die übrigens für ganz Italien bezeichnend ist. Rom hielt an der altchristlichen, meist flachgedeckten Säulenbasilika fest, und hat in dieser Zeit nichts Besonderes aufzuweisen, dagegen zeigt sich in Toscana eine bedeutsame, unmittelbare Anknüpfung an die Antike. Es ist keine bloße Nachahmung antiker Formen, sondern eine selbständige Verwertung und Durchbildung derselben im neuen Geiste. Die Pfeilerbasilika kommt am häufigsten vor; das augenfälligste Merkmal der toscanischen Bauweise ist die überaus reiche Ausschmückung der Stirnseiten durch übereinander angeordnete Reihen von Bogenstellungen. Das prachtvollste und vorbildliche Werk ist der Dom zu Pisa.

Venedig. Wie Unteritalien, wo hochnordische und morgenländische Kunstweisen sich vermählen, nimmt auch Venedig eine Ausnahmestellung ein; es ist noch ein morgenländisches Stück auf italischem Boden. Die byzantinische Kunstweise war hier vorbildlich, denn sie entsprach der Prachtliebe der stolzen Kaufleute mehr als der strenge romanische Stil. Dieser ist zwar in den Domen der Inseln Murano und Torcello vertreten, Venedig selbst aber schuf in San Marco ein Werk, welches in der That seines Gleichen nicht hat. Der byzantinische Stil ist hier geistvoll angewendet und mit neuen Formen bereichert. Die Grundanlage hat die Form eines griechischen Kreuzes mit fünf Kuppeln; die Eckpfeiler der Vierung des Mittelraumes wurden jedoch in vier Pfeiler aufgelöst und damit die Bildung von Seitenschiffen in allen vier Kreuzarmen angebahnt.

* * *

Besprechung der Abbildungen. Um die Eigenart des romanischen Baustiles möglichst deutlich zu veranschaulichen, sind die Abbildungen so gewählt, daß die Bauten in verschiedenen Ansichten sich zeigen. Dadurch ist es dem Leser möglich, obwohl der be-

schränkte Raum nur die Wiedergabe weniger Beispiele gestattete, eine klare Vorstellung von der Erscheinung der romanischen Bauwerke sich zu bilden. So geben Fig. 237 die Schauseite, Fig. 238 den Chorbau, die übrigen Beispiele teils reine, teils schräge Seitenansichten.

Dom zu Speier. Die Ausgestaltung der Schauseite verdeutlicht Fig. 237, die Vorderansicht des Domes zu Speier, der eines der hervorragendsten Denkmale romanischer Baukunst in Deutschland ist. Die Entstehungszeit des Domes fällt in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts; an seiner Ausgestaltung wurde jedoch noch bis zum Ende des 12. Jahrhunderts gearbeitet. Durch kräftige Wandpfeiler wird die Vorderseite in drei Teile geteilt, die den drei Schiffen des Innern entsprechen; der mittelste Teil ist mit einem Giebel bekrönt. Wagerechte Gesimse bewirken eine Gliederung in drei Geschosse, deren oberstes durch einen Bogen-Laufgang belebt wird. Das Untergeschoß hat drei Portale, welche die auf S. 241 geschilderten Eigenheiten zeigen. Unter dem ersten Gesimse, unter dem Giebel und an den Türmen ziehen sich Rundbogenfriese entlang; das Mittelfeld enthält ein sogen. Radfenster.

St. Apostelkirche in Köln. Welche große malerische Wirkung der romanische Stil durch bloße Verwendung des Rundbogens als Schmuckwerk erzielen konnte, ersieht man aus Fig. 238, das Beispiel einer sehr reichen Choranlage, wie sie besonders in Köln beliebt war. (Einfachere Chöre zeigen die Fig. 239, 241 und 243.) Auch die Seitenarme der mit einer achtseitigen Kuppel bekrönten Vierung erhielten runde und zwar mit dem Chor gleichgestaltete Abschlüsse, so daß der hintere Teil dieser Kirche als ein Zentralbau erscheint. In den Ecken zwischen dem Chor und den Seitenarmen erheben sich schlanke, unten runde, oben achtseitige Türme; über den Dächern ragen die Giebel von Mittel- und Querschiff empor. Die Belebung der Mauerflächen geschieht durch Mauerstreifen und Säulen, die mit Rundbogen verbunden sind. Das oberste Stockwerk zeigt wieder einen Bogen-Laufgang, der sich um das ganze Bauwerk herumzieht. Als Gegengewicht gegen die aufstrebenden Teile der Ostseite erhebt sich über der Vorderseite der vierseitige Hauptturm, dessen Dach auf dem Bilde noch zu erkennen ist. Die Entstehung der Apostelkirche fällt in die Zeit vom letzten Viertel des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, in welcher der romanische Stil seine höchste Blüte bereits erreicht hatte.

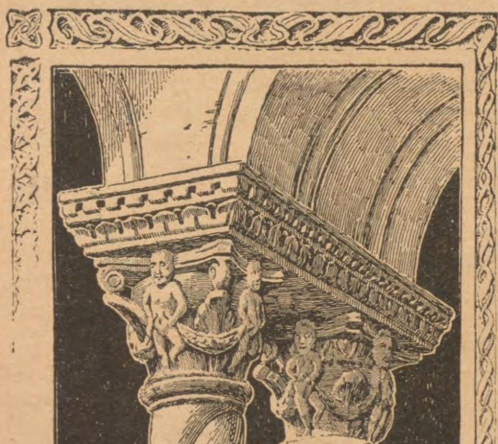


Fig. 262.
Säulenknäufe aus dem Klosterhof des Lateran.
Rom.

Der Dom zu Worms. Die Gesamtanlage der romanischen Kirchenbauten läßt sich deutlicher an den Domen von Worms und Mainz erkennen, welche zu den wichtigsten Denkmälern des romanischen Stiles gehören. Der Entwurf zu ersterem (Fig. 239) stammt aus dem 11. Jahrhundert, die Vollendung erfolgte gegen Ende des 12. Jahrhunderts. Das Bauwerk zeigt deutlich, worauf das Streben in der ersten Zeit des romanischen Stiles gerichtet war: nicht auf reiche Ausgestaltung der Einzelheiten wird Wert gelegt, sondern auf die Wirkung

durch schöne Verteilung der Massen. Ost- und Westseite halten sich das Gleichgewicht, jede besitzt zwei Türme und eine Kuppel. Der Schmuck der Außenseiten beschränkt sich auf Lisenen, Rundbogenfriese und Bogengänge am Chor, an den Kuppeln und an den hinteren Türmen. Abweichend von der einfachen Regel haben der Dom zu Worms wie auch der zu Mainz zwei einander gegenüberliegende Chöre.

Dom zu Mainz (Fig. 240). Auch bei diesem liegt die Schönheit hauptsächlich in der Anordnung der Massen. An den älteren Teilen, dem Ostchor — auf der Abbildung links sichtbar —, und an den Wänden des Längsschiffes ist noch große Zurückhaltung hinsichtlich Verwendung der Schmuckformen bewahrt, während der später ausgeführte Kuppelturm der Westseite schon das mit der Einführung des gotischen Stiles aufkommende Streben nach schmuckhafter Wirkung verrät. Diese Verschiedenartigkeit erklärt sich aus der langen Dauer der Bauzeit und aus den wechselvollen Schicksalen des Domes, der mehrmals durch Feuer und in den Kämpfen der Bürgerschaft mit den Bischöfen verwüstet wurde. Die ältesten Teile des Domes in seiner jetzigen Gestalt rühren aus der Zeit nach dem Brande von 1009 her; die übrigen entstanden nach 1191, die Vollendung der Hauptkuppel zog sich bis in das 13. Jahrhundert hinein.

Abteikirche zu Maria-Laach. Neben den vorgenannten gewaltigen Bauten verdient eine kleinere rheinische Kirche, die ihr ursprüngliches Aussehen völlig bewahrt hat, als Vertreterin des reinen romanischen Stils genannt zu werden. Es ist dies die Abteikirche zu Maria-Laach, die im Jahre 1093 begonnen und 1156 vollendet wurde. Die Anlage in Kreuzform ist die gleiche wie bei den großen Bauten, die aufstrebenden Teile werden in schönen Gruppen zusammengehalten, und die Ausschmückung des Aeußeren mit Lisenen, die durch Rundbogenfriese verbunden sind, hält die rechte Mitte zwischen Leerheit und Ueberfüllung. (Fig. 241.)

Dom zu Bamberg. In diesem herrlichen Bauwerke des Frankenlandes finden wir die Vorzüge der rheinischen und der sächsischen Bauweise vereinigt. Der Dom ist zugleich auch der bedeutendste Vertreter des sogenannten „Uebergangsstiles“. An dem östlichen Teile mit seinen zwei vierseitigen Türmen und am Langhause hat sich das Romanische am reinsten erhalten; die kleineren Türme der Westseite mit durchbrochenen Treppentürmchen an ihren Kanten zeigen Einflüsse der französischen Frühgotik. Die Anlage ist, wie schon aus dem Anblick des Aeußeren zu erkennen ist, dreischiffig, mit Chören an der Ost- und Westseite, dem westlichen ist ein Querschiff vorgelagert; ein



a. b.

Fig. 263. a) Bernwardssäule im Dom zu Hildesheim. b) Marmor-Kandelaber in St. Paul außer den Mauern. Rom.

Kuppelturm fehlt. Die Hauptteile dürften um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet worden sein, mit Benutzung alter, von der 1081 durch Brand zerstörten Kirche herrührenden Reste.

St. Godehardus zu Hildesheim. Zeigt der Bamberger Dom bereits die Umwandlung, welche der romanische Stil durch das Eindringen der gotischen Formen aus Frankreich her erfahren hat, so sehen wir in Fig. 243 ein Beispiel für die ursprüngliche Schlichtheit der Bauten auf sächsischem Boden. Die Godeharduskirche ist, obwohl sie verhältnismäßig spät, in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, entstanden ist, ganz in den einfachen Formen der älteren Zeit erbaut. Die Ausschmückung beschränkt sich auf Lisenen und spärlich verwendete Rundbogenfriese; selbst die Durchbrechungen der Mauern sind auf die notwendigsten Oeffnungen beschränkt. Man vergleiche den einfachen Chor, dessen



Fig. 264. Bogenfeld des Portales der Hauptkirche zu Vezelay.

Anblick das Bild zeigt, mit dem von St. Apostel in Köln (Fig. 238) und die Ausschmückung mit der des Domes zu Limburg (Fig. 246).

Dom zu Limburg. Bei diesem Bauwerk, dessen Anlage auf deutsche und zwar rheinländische Vorbilder hinweist, während seine Ausgestaltung unter den Einflüssen der sich immer mächtiger entwickelnden Frühgotik erfolgte, hat der Spitzbogen den Rundbogen fast ganz verdrängt. Das Streben, die Massen aufzulösen, ersieht man aus der Beigabe von vier schlanken Türmchen zu dem Kuppelturm, welche sich aus den Ecken des Querschiffes entwickeln, aus der Durchbrechung der Mauern mit zahlreichen Fenstern und aus der Belebung der Mauerflächen durch Scheinbögen. Im Innern ist die Verwandtschaft mit dem gotischen Stil noch enger, indem der Spitzbogen die Herrschaft fast ganz übernommen hat. Große Aehnlichkeiten mit dem Innern der Kathedrale zu Noyon lassen vermuten, daß diese als Muster gedient hatte. Der Bau des Limburger Domes wurde um 1235 beendet.

Inneres des Domes zu Mainz. Das Innere einer gewölbten romanischen Kirche zeigt die Abbildung Fig. 244, die den Blick in das Hauptschiff des Domes zu Mainz giebt. Die Pfeiler, welche die Wölbung tragen, sind von den bloßen Arkadenpfeilern durch

die vorgelagerte Halbsäule mit Würfelkapitäl deutlich zu unterscheiden. Zwischen den Wölbungsbogen sind die Fenster der Oberwand sichtbar, im Hintergrunde die großen Fenster des erhöhten Chores. Die Pfeiler und Halbsäulen sind ganz schmucklos.

Michaelskirche zu Hildesheim. Ein Blick in eine kleinere, aber reicher ausgestattete Kirche bietet Fig. 245. Die Pfeiler wechseln mit Säulen in der auf S. 238 erwähnten



Fig. 265. Flachbild vom Dom zu Modena.

Weise. Die Säulenfüße sind schön gegliedert, die Kapitäle reich geschmückt. Die Entstehungszeit ist ungefähr die gleiche wie jene der Godeharduskirche (Fig. 243), mit der sie auch das einfache Aeußere gemeinsam hat.

Kloster Maulbronn. Den schönen, malerischen Eindruck, welchen die romanische Wölbung hervorruft, sobald an Stelle der einfachen, nur ihren Zwecken dienenden Bauglieder reicher ausgestattete treten, veranschaulicht Fig. 247, die Vorhalle des Klosters zu



Fig. 266. Kreuzabnahme, Flachbild von Ben. Antelami, vom Dom zu Parma.

Maulbronn. Die Säulen sind sehr schlank gebildet und haben den auf S. 247 erwähnten Ring und zierliche Kelchkapitäle. Die schön gegliederten Bogen der Wölbung ruhen auf mehreren zusammengestellten Säulen. An Stelle einfacher Rundbogen sind als Abschlüsse der Fensteröffnungen Kleeblattbogen getreten, die je zu zweien von einem Rundbogen überspannt werden. Der reizende Bau, ein Werk der Cistercienser (S. 250), gehört zu den anmutigsten Schöpfungen aus der Zeit des Uebergangsstiles.

Kirche zu Borgund. Die seltsame, doch äußerst malerische Abwandlung und Mischung mit nordischen Eigenheiten, die der romanische Stil in Skandinavien erfuhr, zeigt Fig. 248, die eine der am besten erhaltenen (auf S. 254 erwähnten) norwegischen Holzkirchen darstellt, welche wahrscheinlich noch aus dem 11. Jahrhundert stammt.

Hauptkirche zu Autun und Notre dame zu Poitiers. Da im romanischen Zeitalter die französische Baukunst weniger bedeutsam ist, so dürfte es genügen, an zwei Beispielen die reiche Ausgestaltung der Einzelheiten, wie sie in Frankreich beliebt war, zu zeigen. Bei der Hauptkirche zu Autun, entstanden 1132, besitzt das Portal (Fig. 249) zwar reichen, bildnerischen Schmuck, doch überwuchert dieser noch nicht die Bauformen. Dagegen



Fig. 267. Bogenfeld vom Baptisterium zu Parma, von Ben. Antelami.

erscheint die Schauseite von Notre dame in Poitiers mit bildnerischen Darstellungen und sonstigem Zierwerk fast überladen. Es ist dies eine Eigentümlichkeit der südländischen Gruppe Frankreichs.

Dom zu Pisa. In Italien bildete sich der romanische Stil in einer anderen Weise aus, als in Deutschland. Bei der Betrachtung des Hauptwerkes, des Domes zu Pisa (S. 245), fällt diese Verschiedenheit sofort auf, selbst wenn man von dem Fehlen der Türme ganz absieht. Das Streben der italienischen Künstler war offenbar nicht darauf gerichtet, durch die Anordnung der Massen eine prächtige Wirkung zu erzielen, sondern vor allem einen Prachtbau zu schaffen, der durch Schmuckreichtum Eindruck macht. Die Vorderseite ist mit Ausnahme des unteren Geschosses ganz in Bogengänge aufgelöst. Pfeiler und Säulen, durch Bogen verbunden, schmücken auch das Untergeschoß und die einfacher gehaltenen Längsmauern. Die Anlage der Kirche ist sehr einfach in Gestalt eines lateinischen Kreuzes, dessen hinterer Arm durch den runden Chor und dessen Seitenarme durch gleichfalls runde Nischen abgeschlossen sind. Ueber der Stelle, wo sich das fünfschiffige Längsschiff mit dem dreischiffigen Querschiff schneidet, erhebt sich eine Kuppel mit ovalem Umriß, die Galerie unter ihrem Dache ist eine spätere Zuthat. Der berühmte „schiefe" Turm, der getrennt vom Dome steht, ist wie die Vorderseite des letzteren mit rings herum sich ziehenden Bogengängen geschmückt. Säulen, Kapitäle und Bogen sind ganz nach antiker Weise gebildet, nur an dem Glockenturme tritt das romanische Blätterkapitäl häufiger auf.

Der Bau des Domes, bei dem der ziervollen Durchführung auch der kostbare Baustoff, weißer und farbiger Marmor, entspricht, wurde 1068 durch zwei Meister: Rainaldus und Busketus, begonnen; jener des Turmes 1174 durch Wilhelm von Innsbruck und Bonanus.

S. Miniato bei Florenz. Fast wie ein Werk der Frührenaissance erscheint die Kirche S. Miniato al Monte bei Florenz. Die Kirche, die 1014—1062 erbaut wurde und zu den schönsten romanischen Bauten Italiens gehört, zeigt in ihrem Aeußern eine sehr einfache Gliederung durch mit Bogen überspannte Halbsäulen im unteren und durch Wandpfeiler im oberen Geschoß. Die Kapitäle sind völlig antik gebildet; die Wandflächen mit farbigen Marmorplatten ausgelegt.

S. Zeno in Verona. Stärkere Anklänge an die deutsche Art zeigt das Aeußere von S. Zeno in Verona (Fig. 252), entstanden 1193, dessen Vorderseite durch Lisenen gegliedert ist und sowohl unter dem Dachrande wie über und unter dem Radfenster Rundbogenfriese hat.

Dom zu Cefalu. In Süditalien herrschte, wie auf S. 255 erwähnt wurde, der normännische Stil vor. Ein bezeichnendes Beispiel dieser Art ist der Dom von Cefalu auf Sicilien aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Fig. 353). Hier findet man, was im übrigen Italien sonst sehr selten vorkommt, mächtige, mit dem Kirchenkörper fest verbundene Turmbauten, zwischen welchen eine Säulenhalle dem Hauptschiff vorgelagert ist. Diese Türme mit ihrem trotzigen Aeußeren zeugen am besten für die normannische Eigenart.

Kapella Palatina und Dom zu Monreale. Die (S. 255) besprochene Mischung antiker, arabischer und romanischer Formen zeigt das Innere der 1132 entstandenen Kapella Palatina (Fig. 254) mit den antiken Säulen, überhöhten Spitzbogen und Tropfsteingewölben an der Decke. Dem eigentlichen romanischen Stil näher stehend erscheint das Innere des Domes zu Monreale (Fig. 255), erbaut von 1174—1189. Doch treten auch hier schon die Spitzbogen auf und die Wände sind auf byzantinische Art über und über mit Mosaikbildern bedeckt.

S. Marco in Venedig. Das Wunderwerk Venedigs, die Markuskirche (S. 256), zeigt in seinem Aeußern eine Mischung byzantinischer und romanischer Formen, die später noch mit gotischem Zierwerk geschmückt wurden. Dadurch ist ein ganz eigenartiges Ganzes entstanden, das mit seinen vielen Säulchen, seinen Marmortäfelungen und den vielfarbigen Mosaikbildern einen wahrhaft zauberhaften Eindruck macht. Herrscht im Aeußeren deshalb der malerische Grundzug vor, so verleihen dem Inneren die gewaltigen Bogen, die hohen Kuppeln, die Bedeckung der Wände mit farbigen Mosaiken auf strahlendem Goldgrund eine gewisse feierliche Großartigkeit. Der Bau in seiner jetzigen Gestalt begann im 11. Jahrhundert mit dem Umbau eines 976 errichteten Gebäudes. Am Ausbau und an der Ausschmückung wurde jedoch bis zum 17. Jahrhundert gearbeitet. (Fig. 256 u. 257.)



Fig. 268. Von der Erzthür des Domes zu Monreale.

Die Grabkirche in Jerusalem. Die Kirche des heiligen Grabes stammt in ihrer jetzigen Gestalt allerdings aus neuerer Zeit, doch wurde dabei die ursprüngliche Grundanlage der von den Kreuzfahrern um 1130 erbauten Kirche beibehalten, als deren hauptsächlich bezeichnendes Merkmal die runde Kuppel zu bemerken ist. (Vgl. S. 248.)

Klosterhof von S. Paul außer den Mauern. Schließlich mag noch zur Veranschaulichung der bisweilen vorkommenden besonderen Säulenformen (S. 239) der Klosterhof von S. Paul in Rom dienen, bei welchem geknotete und gewundene Säulen gekuppelt vorkommen. Für die eigenartigen Kapitälformen, die sich bei derartigen Säulen vorfinden, giebt uns Fig. 262 ein Beispiel.

* * *

Bildnerei und Malerei. Die darstellenden Künste, Bildnerei und Malerei, bleiben in Gefolgschaft der Baukunst und ordnen sich dieser vollständig unter. Natürlich stehen sie wie diese auch ganz im Dienste der Religion, und auch ihre ausübenden Meister sind in der Regel Leute der Kirche. Die germanische Eigenart tritt auch hier scharf zu Tage, vor allem aber das Bestreben nach Selbständigkeit; man sucht für die neue eigene Auffassung die entsprechenden neuen Formen zu finden. Dies hat nun allerdings zur Folge — zumal auch die Arbeitsfertigkeit noch nicht ausgebildet ist — daß die Werke anfänglich unbeholfen und roh erscheinen, selbst hinter jenen der karolingischen Zeit zurückstehen, so daß ein vorschneller Beurteiler wohl von einem Verfall der Kunst sprechen könnte. In Wahrheit hat man es aber mit ursprünglichen Anfängen einer neuen Kunstweise zu thun, die sich während dieses Zeitraumes in der Malerei zwar nur sehr bescheiden, in der Bildnerei aber überraschend schnell zu einem hohen Grade von Schönheit entwickelt.

Die antike und christliche Naturauffassung. Für die genannten Kunstzweige sind zum Teil wesentlich andere Umstände maßgebend, als sie bei der Baukunst obwalten; in erster Linie bestimmend ist die jeweilige Auffassung der Natur und die dadurch bedingte Stellung zu derselben. Den Germanen war — und ist — eine große Liebe zur Natur eigen, daher auch ein starkes, richtiges Naturgefühl und die Anlage zur verständigen Erkenntnis. Damit scheint es nun im eigentümlichen Widerspruch zu stehen, daß im romanischen Zeitalter manche Werke der bildenden Künste geradezu gegen die Naturwahrheit verstoßen, als ob kein Verständnis für die natürlichen Formen vorhanden wäre. Diese Erscheinung findet jedoch ihre Erklärung darin, daß in diesem Zeitraum die christliche Auffassung zur vollen Herrschaft gelangt, welche im scharfen Gegensatze zu jener der Antike steht, die noch bis in die karolingische Zeit hinein ihren Einfluß übte. Die Kunst will ja die Erscheinungen der Natur nicht sklavisch nachbilden, sondern sie „idealisiert" wiedergeben, d. h. nach einem in der Vorstellung lebendigen „vollkommenen Urbild" schön gestalten. Die Antike knüpfte nun unmittelbar an die sinnliche Natur an, und nach ihrer Vorstellung sah sie das vollkommene Urbild nur in einer über das gewöhnliche Maß hinausragenden Natürlichkeit; verständlicher kann ich dies vielleicht ausdrücken damit: die antiken Götter waren nur vervollkommnete Menschen. Nach der christlichen Auffassung erscheint aber die „ideale Welt" als eine von der sinnlichen grundverschiedene, ja zu derselben im Gegensatze stehende, da sie rein geistig, übersinnlich ist. Folgerichtig gingen daher die Griechen in der Bildnerei zunächst an die Durchbildung der menschlichen Form und dann erst an die Gestaltung des geistigen Ausdrucks. Die christlich-germanische Kunst strebte jedoch von

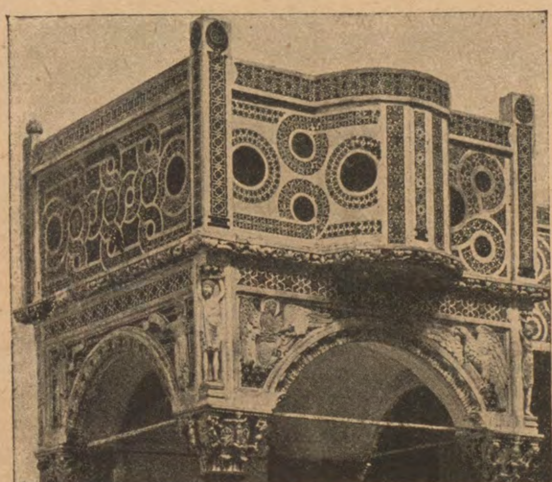


Fig. 269. Kanzel aus dem Dom zu Salerno.



Fig. 270. Vom Deckel des Echternachter Evangelariums.
Gotha, Museum.

vornherein letzteren an, wollte ihre Vorstellung von dem Ideal in sinnfälligen Formen wiedergeben. Die Antike konnte ihr daher nicht vorbildlich sein, denn die „idealisierte Natur" derselben entsprach nicht der christlichen Auffassung, und andererseits ließ gerade das frische und richtige Naturgefühl die Germanen erkennen, daß es nicht die „wahre" Natur sei, was die antike Kunst wiedergab. Es galt daher erst die Formen für den Ausdruck der christlich-germanischen Empfindungs- und Gedankenwelt zu finden, die Natur vom Standpunkte dieses christlichen Geistes aus zu erkennen und daneben auch noch die Arbeitsfertigkeit zu entwickeln.

Eigenart der Bildnerei und Beziehung zur Baukunst. Zu allen Zeiten und allerorts ist die Malerei stets die „jüngste" der Schwesterkünste, welche zuletzt zur Entwicklung gelangt. Es ist dies wohl begründet, denn sie setzt nicht nur bei dem schaffenden Künstler, sondern auch bei dem Beschauer gewisse Fähigkeiten zum vollen Verständniß voraus. Beide müssen erst lernen, die auf der Fläche dargestellten Dinge körperlich zu sehen. Ein Werk der Bildnerei versteht auch der einfachste Mensch, der ein Gemälde nur schwer erfaßt. Auch ist das Verhältnis zur Baukunst bei der Bildnerei ein innigeres. So gelangte denn auch im romanischen Zeitalter letztere zu einer schönen Blüte, und zwar zeigt sie in Deutschland Ursprünglichkeit und kräftige Eigenart bei noch unvollkommener Beherrschung der Formensprache, während in Italien und Südfrankreich die größere Arbeitsfertigkeit und die Nachwirkung der Antike gefälligere Werke entstehen lassen. Die normännische Gruppe nimmt eine Art Mittelstellung ein. Die Arbeiten der deutschen Bildnerei bestechen vielleicht das Auge nicht beim ersten Anblick, aber sie machen doch starken und nachhaltigen Eindruck, und bei eingehender Betrachtung erschließt sich das Wesen einer eigentümlichen knospenden Schönheit und damit ihre große Bedeutung für die ganze spätere Entwicklung der Kunst.

Es herrscht auch bei der Bildnerei dieselbe Vielgestaltigkeit und Mannigfaltigkeit innerhalb der einzelnen Gruppen wie bei der Baukunst, während andererseits allen gewisse Merkmale gemeinsam sind, die sich schon aus dem innigen Verhältnisse zwischen den beiden Künsten ergaben. Die Werke der Bildnerei darf man eigentlich nicht für sich, sondern nur im Zusammenhange mit den Bauwerken, für welche sie geschaffen wurden, beurteilen. Manches, was sonst befremdet, findet dann eine befriedigende Erklärung. Künstlern war die Aufgabe gestellt, einen bestimmten Bauteil zu schmücken, und sie mußten sich den gegebenen Verhältnissen anpassen, sowohl hinsichtlich des Raumes, wie der Umgebung. Wenn die Bildwerke dieser Zeit beispielsweise dadurch gekennzeichnet sind, daß die Gestalten lang und hoch, in gerader,

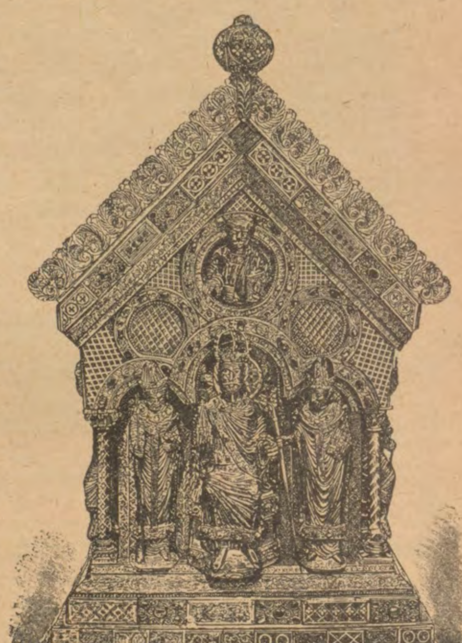


Fig. 271. Silberner Schrein im Dom zu Aachen.

oft steifer Haltung gebildet erscheinen, so ist dies eben durch die Eigenart des Bauwerkes bedingt, mit dessen Linienführung jene der Bildwerke in Einklang gebracht wurden. Eine andere wesentliche Eigentümlichkeit ist die Zusammenstellung der einzelnen Bildwerke zu Gruppen. Man wird fast nie ein solches finden, das nicht zu den anderen in Beziehung steht, mindestens aber ein Gegenstück hat. In der Regel bildet der gesamte bildnerische Schmuck eines Bauteiles, z. B. des Thores oder der Kanzel u. s. w. ein zu-



Fig. 272. Otto III. Miniatur aus dem Evangelarium Bambergense.
München, Staatsbibliothek.

sammengehöriges Ganzes, welches einen bestimmten Gedanken ausdrücken soll und dessen einzelne Figuren daher auf diesen Bezug nehmen. Dieser gedankliche Zusammenhang bestimmt die Gestaltung des einzelnen. Dabei tritt auch die Vorliebe für Gegenüberstellung von Vorgängen aus dem alten und neuen Testament zu Tage, überhaupt für Sinnbilder und Wahrzeichen. Das Bestreben, allem eine sinnbildliche Bedeutung unterzulegen, giebt sich schon in der Baukunst kund; die Anordnung der einzelnen Teile, ja selbst die Raumverteilung soll eine „Vorstellung" zum Ausdruck bringen.

Inhalt der Darstellungen. Selbstverständlich wird immer ein religiöser Gedanke zu Grunde gelegt, vor allem jener vom Sündenfall und der Erlösung durch den Opfertod des Heilands, der ja den Hauptinhalt der christlichen Lehre bildet. Weltliche Vorgänge sind in dieser Zeit nur äußerst selten Gegenstand der Künste, wohl aber werden weltliche Dinge in Beziehung zu den religiösen Gedanken gebracht und dann sinnbildlich dargestellt. Tugenden, Laster, die Wissenschaften, Berufsarten, selbst auch Naturerscheinungen und Wesen, wie Jahreszeiten, Flüsse, Himmelskörper u. s. w. werden in sinnbildlichen Gestalten verkörpert. Hierbei ist der Einbildungskraft und Erfindungsgabe ein ziemlicher Spielraum gelassen. Freilich bildet sich bald eine bestimmte Ueberlieferung für die Anwendung gewisser Formen aus, deren Bedeutung dadurch allgemeiner verständlich wird. Die Künstler benützen dabei ebensowohl Vorbilder, die aus dem antiken Gestaltenkreis entnommen sind — Satyre, Kentauren, und andere Fabelwesen — wie auch die in der germanischen Dichtung eine



Fig. 273. Tanz der Salome, Miniatur aus dem Evangelarium Bambergense.

große Rolle spielenden Tiergestalten. Was jene Zeit an gelehrten Anschauungen und Kenntnissen von der Natur und der Vergangenheit besaß, wird verwertet, um in sinnbildlichen Bildreihen die großen religiösen Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Kurz zusammenfassen läßt sich das Vorstehende in den Sätzen: Das Hauptgewicht liegt auf dem gedanklichen Inhalt, der religiöser Natur ist und in der Regel zum Ausdruck gebracht wird in zusammenhängenden Bildreihen, bei welchen sinnbildliche Darstellungen eine große Rolle spielen; das Ganze unterordnet sich vollständig dem Bauwerke und paßt sich dessen Verhältnissen auch in der Formgebung an; die Formen selbst sind anfänglich noch streng und vielfach durch Herkommen gebunden. Schließlich mag noch bemerkt werden, daß die Flachbildnerei zuerst überwiegt, bald aber das Rundbild zu ausgedehnter Verwendung gelangt; ebenso auch anfänglich der Erzguß bevorzugt wird, und endlich in diesem Zeitraum bereits die Persönlichkeit der Künstler in der Eigenart der Werke zum Ausdruck gelangt.

Die Bildnerei in Deutschland. In Deutschland finden wir die Anfänge einer großzügigen Bildnerei auf sächsischem Boden, und zwar knüpfen sich dieselben an die Persönlichkeit



Fig. 274. Miniatur aus den Psalmen Davids.
München, Staatsbibliothek.

des Bischofs Bernward von Hildesheim, der als Erzieher und Reichskanzler Kaiser Ottos III. von großem Einfluß, eifriger Kunstfreund und selbst ausübender Künstler war. († 1053.) Aus seiner Zeit stammen u. a. die Erzthüren des Hildesheimer Domes, dann die eherne 15 Fuß (4,7 m) hohe Christussäule im Domhof, auf welcher in Nachahmung der Trajanssäule die Geschichte des Erlösers in Flachbildnerei dargestellt ist. (Sie war vielleicht ursprünglich dazu bestimmt, die Osterkerze zu tragen.) In der Magdalenakirche, welche das Grabmal Bernwards enthält, finden sich ferner zwei aus einer Silbermischung gegossene Leuchter, die aus seiner Werkstätte herrühren. Diese Arbeiten sind allerdings noch unbeholfen und lassen erkennen, wie wenig die Arbeitsfertigkeit noch ausgebildet war; sie bezeugen aber auch, daß die Künstler nicht sklavisch sich an Vorbilder hielten, sondern selbständig und unbefangen ihre Gedanken zum Ausdruck zu bringen versuchten. Im Gegensatze zu der starren, schulmäßigen Darstellungsweise der Byzantiner erscheint hier die Auffassung als eine naturalistische, und wenn auch noch die Fähigkeit fehlt, die natürlichen Formen sicher wiederzugeben, das richtige Gefühl für dieselben giebt sich doch immer kund. Dies gilt von allen Werken aus dieser Zeit, unter denen namentlich verschiedene Grabplatten aus Bronzeguß — in den Domen zu Merseburg, Magdeburg, Quedlinburg u. a. O. — bemerkenswert sind.

Der Ruf der sächsischen Erzgießer war damals weit verbreitet und ihre Werke scheinen auch ins Ausland gegangen sein. Nur in den Niederlanden, zu Dinant an der Maas, findet sich um 1100 eine Werkstätte, die mit den sächsischen wetteifert und treffliche Arbeiten liefert. Der Erzguß herrscht im ganzen 11. Jahrhundert vor, von Werken in Holz und Stein sind nur sehr wenige vorhanden und diese sind durchweg plump und roh. Die eigentlichen Künstler verschmähten offenbar diese Stoffe. Das älteste Flachbildwerk in Stein, welches künstlerisch bedeutsam erscheint, stammt aus dem Jahre 1115; es ist die in die Felswand gehauene Kreuzabnahme an den Externsteinen (Eggestersteinen) im Teutoburger Walde. In der Zusammenstellung der Gruppe, wie in der Behandlung der einzelnen Gestalten giebt sich ein bedeutender Fortschritt kund, die Formen sind kraftvoll und bezeichnend, die Bewegungen edel und maßvoll. (Fig. 258.)

Im Laufe des 12. Jahrhunderts gewannen die deutschen Bildner nun immer mehr Gewandtheit und Sicherheit in der Beherrschung der Form, und im 13. Jahrhundert schaffen sie Kunstwerke von vollendeter Schönheit. Der Stoff ist jetzt nur selten noch Bronze,

sondern vorwiegend Sandstein oder Stuck und Holz. Der Stuck wurde nicht gegossen, sondern wie Holz mit dem Messer geschnitzt. Die Bildwerke wurden vielfach auch vollständig bemalt, vor allem jene, die zum Schmuck der inneren Räume der Kirchen dienten, welche auch ausgemalt waren, so daß eine Uebereinstimmung erzielt wurde. Ueberhaupt sind die Bildwerke ungemein verständnisvoll den Bauwerken angepaßt, die zu zieren ja ihre Bestimmung war, und manche anscheinende Mängel — z. B. in den Verhältnissen der Figuren — finden darin ihre Erklärung.

Auch für die Meister dieser Zeit ist das Endziel Naturwahrheit, sie tritt aber in abgeklärter Schönheit uns entgegen. Die Gestalten zeigen eine hoheitsvolle Ruhe in der Haltung und dabei volle Lebendigkeit; in den ebenmäßig und edel gebildeten Köpfen tritt der geistige Ausdruck mit bewundernswerter Kraft hervor, die Gewandung ist vortrefflich behandelt, namentlich der Faltenwurf natürlich und geschmackvoll; im ganzen trägt jede Figur eine bezeichnende „persönliche“ Eigenart in lebensvoller Weise zur Schau. In diesem letzteren Punkte giebt besonders der germanische Kunstgeist sich kund, der nicht auf urbildliche Darstellung, sondern auf das Einzelpersönliche gerichtet ist und daher eine reiche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen schafft. Nicht minder vorzüglich sind die Beziehungen zwischen den Einzelfiguren von Gruppen in den entsprechenden Bewegungen wiedergegeben, und dort, wo ganze Vorgänge — wie bei verschiedenen Flachbildwerken — dargestellt werden, geschieht dies in einer so kräftigen, lebhaft bewegten Weise, daß die innere Bedeutung der Handlung deutlich hervortritt; dabei wird bei aller Natürlichkeit doch mit feinem Geschmack Maß gehalten.

Wohl gilt das vorstehend Gesagte nur von den gereiften Meisterwerken, immerhin finden sich aber auch bei den minderen Arbeiten des 12. Jahrhunderts wenigstens einzelne dieser Vorzüge, bald Züge von Anmut oder kräftigem Ausdruck, bald bezeichnende und lebendige Stellung oder Bewegung. Nur in der Darstellung des nackten Körpers zeigt sich noch eine ziemliche Unbeholfenheit, was wohl begreiflich ist, da hierfür noch die Schule fehlte, während bei der Gewandung sich der sichere Blick für das natürlich Gefällige bekundet.



Fig. 275. Deckenmalerei aus dem Dom zu Hildesheim.

Die Hauptstätte der reifen Kunstthätigkeit blieb auch jetzt Sachsen, und von hier aus wurden die Nachbargebiete beeinflußt. Hildesheim, Halberstadt, Wechselburg, Freiberg, Braunschweig, Naumburg, dann auf fränkischem Boden Bamberg, weisen die vorzüglichsten Arbeiten auf; doch finden sich auch an anderen Orten einzelne beachtenswerte Stücke. Auch die verschiedenen Kunstsammlungen (z. B. Germanisches Museum in Nürnberg) enthalten solche, welche die Eigenart dieser romanischen Bildnerei gut erkennen lassen.

Frankreich und England. Nordfrankreich und England treten in diesem Zeitraum mit keinen bemerkenswerten Leistungen in der Bildnerei hervor, wohl aber treffen wir solche im südlichen Frankreich, sowie im Gebiete von Burgund. Dieses nimmt eine eigenartige Mittelstellung ein; manche Züge erinnern an die deutsche Kunstweise, während andererseits auch der in Südfrankreich geltende Einfluß der Antike sich bemerkbar macht. Im ganzen sind



Fig. 276. Mosaikbild aus der Kirche della Martorana in Palermo.

jedoch die burgundischen Bildnereiwerke nicht sehr erfreulich, es fehlt die Ruhe und feierliche Würde, welche die sächsischen auszeichnet, die Bewegungen sind allzu lebhaft, fast gewaltsam, herbe Strenge tritt an Stelle der anmutigen Schönheit. Bezeichnend ist in der Gewandbehandlung die Häufung von feinen Falten, sowie eine gewisse Vorliebe für geschwungene Linien, welche darauf zurückzuführen ist, daß die Holzschnitzerei hier viel geübt wurde und deren Weise auf die ganze Bildnerei Einfluß nahm.

Im westlichen Südfrankreich — dem alten Aquitanien (Languedoc) — erscheint die Formgebung von spätrömischen und byzantinischen Vorbildern einigermaßen beeinflußt; stärker tritt jedoch die Neigung zum Phantastischen hervor, die sich in abenteuerlichen Tiergebilden und in Verschnörkelung der Linien äußert. Hier war eben der keltische Bestandteil im Volkstum noch maßgebender als im Osten, und zu dessen Eigenart gehörte die rege Einbildungskraft, die Freude an wunderlichen Linienspielen und seltsam bewegten Gestalten, wie sich diese auch in den irischen Miniaturen kundgiebt. Die Annahme, daß letztere für die Bildner als Muster dienten, erscheint jedoch unbegründet, die Aehnlichkeit erklärt sich ungezwungen aus der Volkseigenart. Bedeutsamer sind die Leistungen in der Provence, — dem östlichen Südfrankreich — wo man gleichwie in der Baukunst antiken Vorbildern folgte, allerdings nicht jenen aus der besten Zeit, sondern aus der spätrömischen und der altchristlichen. Immerhin sind gewisse Vorzüge der antiken Kunstweise, namentlich in den älteren Werken, beibehalten, edle Bildung des Kopfes, ruhige Größe in der Haltung, geschmackvolle Behandlung des Gewandes, aber der Ausdruck der Züge ist herber und die Eigentümlichkeit der gehäuften feinen Fältelung findet sich auch hier. Bemerkenswert ist die Feinheit der Ausführung, welche auf der von altersher überkommenen Arbeitsfertigkeit des Südens beruht.

Italien. Ungemein vielgestaltig ist in dieser Zeit die Bildnerei auf italischem Boden. Drei Hauptgruppen lassen sich hier unterscheiden; gemeinsam ist allen die Anlehnung an die Formensprache der Antike. In Oberitalien (Lombardei) wird sie jedoch im Sinne des germanischen Kunstgeistes angewendet, und gleichwie im Norden legt man auf den gedanklichen Inhalt das Hauptgewicht; die Auffassung ist freier und lebendiger, die frische Natürlichkeit und selbständige Eigentümlichkeit der deutschen Bildnerei wird aber nicht erreicht. Mittelitalien (Toscana) bleibt gänzlich im Bann der Antike, die Form ist die Hauptsache, auf welche man alle Mühe verwendet, während man dem Inhalt gleichgiltiger gegenübersteht; und um die Mitte des 13. Jahrhunderts findet hier ein förmliches Wiederaufleben der Antike statt. Dieselbe, jedoch in der Entartung der byzantinischen Kunstweise, erscheint auch maßgebend für Süditalien, welches Werke und Meister aus dem Osten bezog und deren einheimische Künstler ganz nach byzantinischen Mustern arbeiteten. Der gleiche Einfluß ist in Venedig herrschend.

Verschiedenheit des deutschen und italienischen Kunstwesens. Auf einige beachtenswerte Umstände, welche die Entwicklung der italischen Bildnerei bestimmten, mag vorerst hingewiesen werden. Im Norden, namentlich aber in Deutschland, war nicht nur das religiöse Gefühl überhaupt stärker und inniger, sondern auch die Kunstübung selbst fast ausschließlich in geistlichen Händen, die Meister waren in der Regel Klosterleute und die Klöster selbst gewissermaßen Kunstschulen. Die Einzelpersönlichkeit trat daher auch in den Hintergrund und darum kennen wir die Namen der Künstler in den seltensten Fällen. In

Italien lagen die Verhältnisse anders, es war mehr verweltlicht, die Frömmigkeit mehr äußerlich, so daß gerade in dieser Zeit wiederholt das Bedürfnis sich geltend machte, durch neue Ordensgründungen der Verweltlichung entgegenzutreten. Ausgeübt wurde sodann die Kunst hauptsächlich von weltlichen „bürgerlichen Meistern", welche auch darauf bedacht waren, daß ihre Namen genannt wurden, und daher ihre Arbeiten zeichneten. Dazu kam noch, daß in Ober- und Mittelitalien das Bürgertum der Städte als Auftraggeber erscheint und von ihm daher Kunst und Künstler abhängig waren. In Süditalien waren es wieder hauptsächlich weltliche Fürsten und Adelige, welche die Bauten und ihren künstlerischen Schmuck ausführen ließen.

Selbständigkeit des germanischen Kunstgeistes. Es ist bezeichnend für den germanischen Kunstgeist — aller Zeiten — daß er selbständig eigene Wege zu gehen sucht, so zu sagen lieber von vorne und von Grund aus anfängt, anstatt an das Vorhandene anzuknüpfen, und daß er weniger in der Vollendung der äußeren Form als vielmehr in der „inneren" Schönheit, — dem Gedanken-, Stimmungs- oder Gefühlsgehalt — das Kunstziel erblickt. Die unverbraucht frische deutsche Volkskraft hatte in diesem Zeitraum auch in diesem Sinne von vorn angefangen, denn auf dem heimischen Boden fanden sich keine alten Denkmale, welche die Kunstübung stark beeinflussen konnten, wie dies in Italien der Fall war. Hier brachte der verhältnismäßige Reichtum an solchen eben den Nachteil mit sich, daß sie die Geschmacksrichtung von vornherein bestimmten und man sich von diesen Vorbildern nie ganz frei machen konnte. Was jedoch damals offensichtlich zur Schau stand, waren nicht die Werke der besten Zeit der Antike, sondern zumeist Schöpfungen aus der Verfallzeit, und so quälte man sich damit ab, aus der Entartung einer alten Kunst heraus, den Weg zu einer neuen „zeitgemäßen" zu finden.

Bildnerei in Oberitalien. Wie ich schon vorhin erwähnte, kam die oberitalienische Bildnerei der deutschen am nächsten in dem Bestreben, den gedanklichen Gehalt deutlich zum Ausdruck zu bringen. Dies versöhnt etwas mit der Ungefälligkeit der Form, welche den älteren Werken noch zu eigen ist, wie beispielsweise der vielgeschmähten Bronzethür von San Zeno in Verona. Erfreulicher in dieser Hinsicht sind die Flachbildnereien des Domes zu Modena, welche von einem Meister Wilhelm (Willigelmus) herrühren (um 1100). Einen wesentlichen Fortschritt bekunden die Arbeiten des Nicolaus, dessen Hauptwerk der Thorbau an dem Dome von Ferrara (um 1135) ist. Hier sehen wir eine gedankentiefe innige Auffassung der dargestellten Vorgänge gepaart mit einer vortrefflichen Formbehandlung, die von einem verständnisvollen Lernen der Antike und einem sicheren Gefühl für den Einklang und maßvolle Schönheit zeugt. In der Wiedergabe des geistigen Ausdrucks und an Fülle des Gedankengehalts übertrifft jenen noch Benedetto Antelami, welcher jedoch die Form weniger frei beherrscht und seine Gestalten etwas steif bildet. Die bildnerische Ausstattung des Domes mit der Taufkapelle zu Parma (seit 1178) rührt von diesem Meister her und zeigt sein Können in schönem Lichte. Zu gleicher Zeit aber und noch mehr zu Beginn des 13. Jahrhunderts macht sich auch in Oberitalien wieder ein Rückgang geltend, indem man einseitig nur auf die Form Bedacht nimmt, ohne sie beseelen zu können, so daß anstatt Ausbildung der Antike eine Verbildung eintritt und die Regelmäßigkeit in Steifheit ausartet, wenn nicht gar, wie beispielsweise in der Porta romana zu Mailand (um 1171), förmliche Rohheit sich geltend macht. In dieser Richtung bewegen sich auch die Arbeiten des Guido Bigarelli da Como (um 1246), dessen Hauptwerke jedoch nicht in seiner Heimat, sondern im Toscanischen (Pistoja, Pisa) sich finden. Die Ausführung ist ungemein sorgfältig und genau, aber es fehlt das frische, natürliche Leben; eine gewisse Anmut und Feinheit entwickelt er dagegen in den reinen Verzierungen.

Dieser oberitalische Meister zeigte sich immerhin seinen Genossen in Toscana weit überlegen, denen man vielleicht eine größere Handfertigkeit als den Lombarden zuerkennen mag, welche jedoch sonst mit ziemlichem Ungeschick und verständnislos spätrömische und altchristliche Vorlagen nachahmten. Die Marmorarbeiten der von ihren Zeitgenossen allerdings gepriesenen Meister Robertus und Biduinus in Lucca, der Brüder Gruamons und Adeo-

datus in Pistoja (um 1150—1190) stehen auf einer ziemlich niederen Stufe; von größerer Bedeutung erscheint der Erzgießer Bonanus aus Pisa, dessen Ruhm groß genug war, daß er nach Sicilien berufen wurde, wo er die Erzthüren des Domes zu Monreale schuf, die freilich in der Formgebung den starken Einfluß der dort üblichen byzantinischen Weise und nur in der Auffassung der Vorgänge eine frischere Lebendigkeit verraten. Pisa war damals (seit Zerstörung Amalfis 1135) die mächtigste und reichste Stadt Toscanas und hatte gleich= wie Venedig auch aus der Fremde allerlei Kunstwerke gesammelt. Es ist daher begreiflich, daß hier auch der Hauptsitz der mittelitalischen Kunstübung war, welche im 13. Jahrhundert ihre Blüte erreichte, die — hinsichtlich der Bildnerei — mit der Familie Pisano eng ver= knüpft ist. Wenn auch die ersten Arbeiten Niccolo Pisanos (1206—1278) dem romanischen Zeitalter angehören, so erscheint es doch angezeigt, das Auftreten dieses großen Meisters im Zusammenhange mit dem nächsten Zeitraume zu betrachten, und es mag hier die Be= merkung genügen, daß Niccolo die reineren Formen der „klassischen" Antike zum Muster nahm und diese geistvoll zu verwerten verstand.

Rom. Mit einer befangenen Nachahmung der späteren Antike begnügte man sich auch in Rom, wie das bekannte Petrusstandbild in der Peterskirche zeigt, das ganz die sorgfältige und zierliche Ausarbeitung der Einzelheiten und das Streben nach naturtreuer Bildnisähnlichkeit aufweist, wie sie den spätrömischen Werken eigen ist.

Süditalien. Ganz in byzantinischer Weise arbeiteten damals die Bildner Süditaliens. Hier hatte sich die oströmische Herrschaft einerseits am längsten erhalten, andrerseits war in der Zeit der Kämpfe mit den Arabern und Normannen die einheimische Kunst völlig in Verfall geraten, so daß, als die Normannen endgültig ihre Herrschaft begründet hatten, man darauf angewiesen war, den bildnerischen Schmuck der Bauwerke aus Byzanz zu be= ziehen. Von dort stammen die Erzthüren verschiedener Dome (Salerno, Monte Cassino, Monte Gargano, Amalfi u. a.) aus dem 11. Jahrhundert. Als nun die Arbeitsfertigkeit auch wieder im Lande selbst sich entwickelt hatte, folgten naturgemäß die einheimischen Künstler den gegebenen Vorbildern, zumal diese zu den besseren ihrer Art gehörten. Der frische nordische Geist, welcher durch die Normannen ins Land gebracht wurde, machte sich aber doch in erfreulicher Weise geltend, so daß es nicht bei einer sklavischen Nachbildung der Muster blieb, sondern zu einer Neubelebung der byzantinischen Kunstformen kam. Lebendige Natürlichkeit in Bewegung und Haltung, treffliche Wiedergabe des geistigen Aus= drucks und deutliche, oft sinnige Darstellung der Vorgänge sind Vorzüge, welche verschiedene Werke dieser Zeit auszeichnen, so die Erzthüren des Domes zu Benevent und jene zu Favello, Trani und Monreale, als deren Schöpfer Meister Barisanus von Trani (um 1179) genannt ist. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts finden sich auch in Unteritalien Anläufe zur Wiederbelebung der reinen Antike, indem man nach römischen Vorbildern arbeitet; es fällt dies zeitlich mit dem Auftreten Niccolo Pisanos zusammen.

Eine eigenartige selbständige Entwicklung zeigt die bildnerische Zierkunst Unteritaliens, welche am meisten von dem normannischen Geist durchdrungen erscheint und in der Fülle von Schmuckformen einen Reichtum von Erfindungsgabe einerseits, den Hang nach malerischer Wirkung andrerseits erkennen läßt.

* * *

Kleinkunst und Kunstgewerbe. Anschließend an die Bildnerei mögen die Kleinkunst und das Kunstgewerbe betrachtet werden, da beide in einem engen Zusammenhange stehen, und im Grunde genommen die erstere ihren Ausgang von dem Kunstgewerbe nahm. Dieses befand sich schon im 10. Jahrhundert auf einer hohen Stufe und weist bedeutsame Arbeiten von hoher Schönheit auf.

Goldschmiedekunst. Auch auf diesem Gebiete hat Deutschland die Führung, und die erste Rolle spielt die Goldschmiedekunst, für welche ja die Germanen ebensowohl Vorliebe wie hohes Geschick besaßen. Seit Karl dem Großen befand sie sich in steter Entwicklung und es kann nicht überraschen, daß bereits unter den sächsischen Kaisern vorzügliche

Leistungen zu Tage traten. Bischof Bernward von Hildesheim hatte selbst Goldschmiedearbeiten angefertigt, von denen einige Stücke auf uns gekommen sind (ein Kreuz im Braunschweiger Dome, eine Patene — flache Schale für die Hostie, zugleich Kelchdeckel — in Hannover) und er nahm auf die Entwicklung dieses Kunstzweiges einen großen Einfluß.

Zellen- und Grubenschmelz. Die griechische Gemahlin Kaiser Ottos II., Theophanou, hatte nicht nur viele byzantinische Schmuck- und Prunkgegenstände mitgebracht, sondern vielleicht auch einige Arbeiter ins Land gezogen, von denen die Deutschen namentlich die Zellenschmelzarbeit lernten. Im übrigen aber gingen die deutschen Künstler ihre eigenen Wege und erfanden auch bald — schon in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts — eine Neuerung in der Schmelzarbeit, nämlich den Grubenschmelz. Diese Arbeitsweise wurde dann im 12. Jahrhundert zu hoher Vollendung ausgebildet und zwar hauptsächlich am Rhein, wo Köln und Trier Hauptstätten des Kunstgewerbes waren.

Das Zellenschmelz-Verfahren (Cloisonné) besteht darin, daß auf eine Metallplatte feine Goldbänder mit der Kante so aufgelötet werden, daß sie die Umrisse der Zeichnung bilden. In die Vertiefungen (Zellen), zwischen diesen Bändern, wird dann das Schmelzpulver gegeben und die Platte über Feuer gehalten, bis die Masse geschmolzen ist. Bei dem Grubenschmelz-Verfahren werden aus einer dicken Metallplatte mit dem Grabstichel die Vertiefungen herausgearbeitet, in welche die Schmelzmasse eingefüllt wird. Dieses Verfahren wurde zuerst am Rhein (Köln) hauptsächlich angewendet, später war Limoges eine Hauptstätte der Schmelzarbeit, daher auch der Name Limosiner Email üblich wurde.

Daß es vorwiegend kirchliche Geräte waren, welche dieser Kunstzweig lieferte, ist wohl selbstverständlich; die herrlichsten Werke aber sind die Reliquienschreine, an welchen die Meister ihre ganze Kunstfertigkeit in Bildnerei, Schnitz- und Schmelzarbeit bethätigen konnten.

Elfenbeinschnitzerei, Weberei und Stickerei. Die Elfenbeinschnitzerei — welche im Süden ganz in Verfall geriet — wurde in Sachsen und am Rhein im 10. und 11. Jahrhundert zwar auch gepflegt, doch stand sie an Bedeutung der Goldschmiedekunst nach, und wurde erst in dem späteren Zeitraum wieder zur höheren Entwicklung gebracht. — Bemerkenswerte Leistungen — aber auch nur im Norden — hat dagegen die Stickerei und Teppichweberei zu verzeichnen, für welche wohl ausländische — byzantinische — Muster vorbildlich waren; doch wurde in Deutschland und insbesondere in England die Arbeitsfertigkeit im Sticken zu einer hohen Vollendung gebracht. Fürstliche Frauen arbeiteten in diesem Zweige; zwei der bedeutendsten Werke stammen von solchen: der ungarische Königsmantel von Gisela, Schwester Kaiser Heinrichs II.; und der große gestickte Teppich in Bayeux von der Königin Mathilde, Gemahlin Wilhelms des Eroberers.

Glasmalerei. In diesen Zeitraum fällt auch die Erfindung der Glasmalerei, und zwar dürfte wahrscheinlich Deutschland den Ruhm derselben beanspruchen können. Wenn auch die ersten sicheren Arbeiten in Frankreich — Fenster der Klosterkirche S. Remy in Rheims — sich finden, so werden doch in Deutschland schon im 10. Jahrhundert Glasmalereien erwähnt. Der Stifter der Rheimser Fenster ist der aus dem deutschen Metz berufene Erzbischof Adalbert, und die erste ausführliche Anleitung zur Ausführung schrieb der

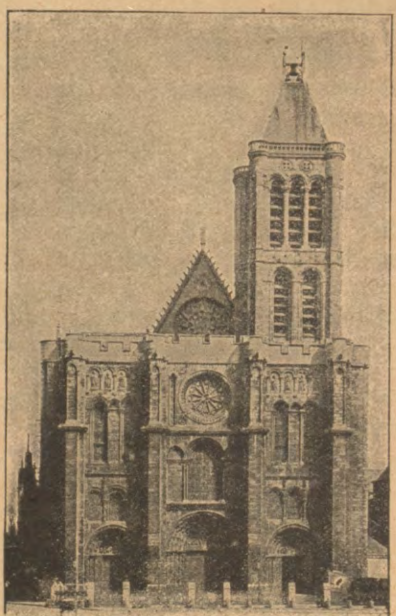


Fig. 277. Abteikirche von St. Denis.

deutsche Priester Theophilus im 12. Jahrhundert. Auf deutschem Boden sind die ältesten erhaltenen Werke die Glasfenster im Dome zu Augsburg, die dem 11. Jahrhundert angehören dürften. Richtig ist es allerdings, daß in Nordfrankreich die Glasmalerei eine viel ausgedehntere Anwendung fand und daher auch zu besseren Leistungen gelangte. In Südfrankreich und Italien kommt sie in diesem Zeitraume nicht vor; hier machte sich ja auch das Bedürfnis, die Fensteröffnungen fest zu verschließen, nicht so stark geltend, wie in dem kalten Norden.

* * *

Malerei. Was nun die eigentliche Malerei betrifft, so kann ich mich auf wenige Bemerkungen beschränken, da diese Kunst im romanischen Zeitalter keine sonderlichen Fortschritte zeigt, andrerseits auch nur wenige Werke vorhanden sind. Wir können die Malweise fast nur nach den Miniaturen beurteilen, denn die großen Wandgemälde sind meist untergegangen und die Tafelmalerei wurde noch verhältnismäßig wenig geübt.

Die Handschriftenmalerei — Miniaturen — fand auch nur im Norden eine sorgfältige Pflege, vor allem in Deutschland, dann in England, in minderem Grade in Frankreich. Im Allgemeinen schließt sie sich an den Stil der altchristlichen und karolingischen Zeit an, und erreichte auf deutschem Boden ihre Blüte im 10. Jahrhundert; dann begann man mehr byzantinische Muster nachzuahmen und dabei ging viel von der frischen Ursprünglichkeit verloren. Zu Ende des 11. Jahrhunderts regt sich zwar wieder der selbständige germanische Kunstgeist, aber die Leistungen stehen hinter jenen der älteren Zeit zurück. In England blieb der Stil des vorhergegangenen Zeitraums auch jetzt noch maßgebend.

Wandgemälde waren, wie urkundliche Berichte lehren, ungemein zahlreich und fast alle bedeutenderen Kirchen mochten mit solchen geschmückt gewesen sein. Leider sind nur spärliche Zeugnisse dieser Art vorhanden; in der Stiftskirche St. Georg zu Oberzell (auf der Insel Reichenau im Bodensee), in der Kirche auf dem Nonnberge zu Salzburg und im Münster zu Soest finden sich solche. Auch in diesen Wandgemälden sehen wir eine Fortbildung des altchristlichen und karolingischen Stils; die Körper sind schlank gebildet, einzelne Teile fast zierlich, die Haltung ist ernst und würdevoll; die Zeichnung im ganzen natürlich, die Farben meist sehr licht.

Mosaikkunst. Die Wandmalerei Italiens unterlag weit mehr dem byzantinischen Einfluß, dürfte überhaupt unbedeutender gewesen sein, denn hier überwog die Mosaikkunst. Die einheimische Fertigkeit in diesem Zweige scheint im 10. Jahrhundert verloren gegangen zu sein, denn als der Abt Desiderius von Monte Cassino eine neue Klosterkirche erbaute (1066 bis 1071), ließ er aus Byzanz Werkmeister für die Herstellung der Mosaiken kommen. Dieser Abt errichtete in Monte Cassino auch eine Kunstschule für alle Arbeiten in Metall, Stein, Glas und Elfenbein, welche wohl von nachhaltigem Einflusse gewesen sein mag. Von den Griechen lernte man vor allem wieder die Arbeitsfertigkeit, folgte auch in Zeichnung und Farbengebung vielfach ihren Mustern, ohne jedoch ganz die heimische, antike und altchristliche Ueberlieferung aufzugeben, so daß die Mosaiken des 12. Jahrhunderts einen lateinisch-byzantinischen Mischstil zeigen. Zu den vorzüglichsten Werken, die durch Feinheit in der Farbengebung und Schönheit der Zeichnung hervorragen, gehören die Arbeiten der römischen Steinmetzfamilie Cosma, die im 13. Jahrhundert thätig war, und zwar als Baumeister, Bildner und Mosaikarbeiter. (Sie ist nachweisbar von 1205—1304.)

* * *

Besprechung der Abbildungen. Den Stand der deutschen Bildnerei zu Beginn ihrer eigentlichen Entwicklung zeigen die Abbildungen Fig. 258, 259 und 263a. Das merkwürdigste Werk der Frühzeit ist das Flachbild der Kreuzabnahme von den Externsteinen, das fast ein Jahrhundert (1115) später entstand, als die Werke Bernwards von Hildesheim, welche auf das Studium antiker Vorbilder schließen lassen. Bei den Darstellungen der Domthür liegt der Hauptreiz in der Lebendigkeit der Bewegungen, dagegen fehlte dem

Künstler die Fähigkeit zur sorgfältigen Durchbildung der recht plumpen Gestalten und zur schönen Raumfüllung. Dargestellt ist die Geschichte der ersten Menschen (das Bild zeigt daraus einen Teil, von der Vertreibung aus dem Paradiese bis zum Tode Abels) und die Kindheits- und Leidensgeschichte Christi. Die Bernwardssäule enthält Geschichten aus dem Leben Christi in ziemlich gelungener Ausführung und Anordnung. Ein Gegenstück dazu ist der römische Marmorkandelaber, der einerseits die italienische Art, andererseits den

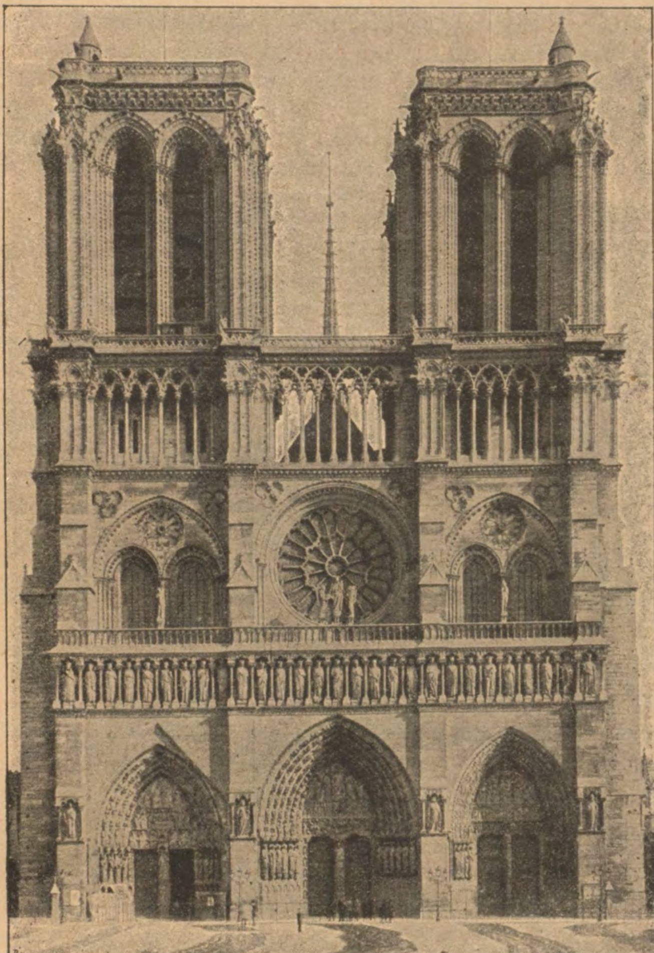


Fig. 278. Notre Dame zu Paris.

Fortschritt innerhalb zweier Jahrhunderte erkennen läßt. Einige reifere deutsche Werke werden im Zusammenhange mit der Bildnerei der gotischen Zeit abgebildet und besprochen werden.

Ein Beispiel französischer Bildnerei giebt Fig. 264, das Bogenfeld des Portales von der Hauptkirche zu Vezelay mit der Darstellung Christi in der Glorie, umgeben von den Aposteln. Als Einfassung ziehen sich verschiedene figurenreiche Bilder herum. Die Ausführung ist sehr sorgfältig und besonders an den Gewändern sehr zierlich. Die Hauptkirche zu Autun (Fig. 249) hat ähnlichen Bildnereischmuck.

Die Abbildungen Fig. 265—269 sollen die Art der italienischen Bildnerei veranschaulichen. Das Flachbild aus dem Dom von Modena (Fig. 262), ein Werk des Meisters Wilhelmus, hat die Erschaffung Adams und Evas und den Sündenfall zum Gegenstande. Wie weit Benedetto Antellami dagegen schon fortgeschritten ist, lassen die beiden folgenden Bilder erkennen: die Kreuzabnahme (Fig. 266) und der thronende Christus, umgeben von Engeln und Aposteln, darunter die Auferstehung der Toten. Die Art des Bonanus von Pisa zeigt Fig. 265 in einem Ausschnitt aus der Thür des Domes zu Monreale. Eine Probe der eigenartigen Zierkunst Süditaliens ist die Marmorkanzel aus dem Dome zu Salerno, deren Mosaikmuster an arabische Vorbilder erinnern (Fig. 269).

Von den Werken deutscher Kleinkunst gebe ich zwei Beispiele und zwar in Fig. 270 den Deckel eines Evangeliumbuches aus dem Beginn des 11. Jahrhunderts, welcher die in Goldblech getriebenen Gestalten eines Apostels und des Königs Otto III. enthält. In Fig. 271 ist einer der erwähnten Reliquienschreine wiedergegeben, ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts mit zahlreichen figürlichen Darstellungen an allen vier Seiten.

Ueber die Miniaturmalerei zu Ende des 10. Jahrhunderts geben die zwei Beispiele aus dem Evangelarium Bambergense Aufschluß. Das eine stellt Otto III. auf dem Throne dar, an dessen Seiten zwei Bischöfe und zwei Krieger stehen. Die Haltung ist byzantinisch steif, die Färbung zwar prächtig, doch unnatürlich. Aus demselben Evangelarium ist Fig. 273 entnommen: „Der Tanz der Salome". Die Bewegungen sind hier etwas freier, auch ist die Darstellung dadurch etwas vertiefter, daß alle Personen Anteil an dem Vorgange nehmen.

Das Miniaturbild aus den Psalmen Davids, Fig. 274, stammt aus dem 13. Jahrhundert und zeigt gegenüber den beiden vorigen eine größere Frische und Natürlichkeit. Ein Rahmen mit zehn Rundbildern, welche David als Musiker mit verschiedenen Instrumenten und Vorgänge aus seinem Leben darstellen, umschließt ein B, das in der oberen Rundung die Krönung Davids, und in der unteren den Kampf mit Goliath enthält; Rankenwerk, Knabenfiguren und Tiergestalten füllen den übrigen Raum aus.

Eine Probe der Wandmalerei bietet Fig. 275, mit einem Teil der Decke aus der Michaelskirche in Hildesheim. Ein Rahmen mit kleineren runden und eckigen Bildern umschließt acht Mittelfelder, deren erstes, hier abgebildetes, Adam und Eva darstellt. Die Zeichnung ist sicher, mit kräftigen Umrissen ausgeführt, die Farbe schön und nicht allzu bunt.

Ein Beispiel für die ganz in byzantinischer Art befangene Mosaikmalerei Italiens der romanischen Zeit ist das Mosaik aus der Kirche der Martorana in Palermo (Fig. 276) aus dem 12. Jahrhundert, das die Krönung eines Königs durch Christus darstellt.

c. Gotischer Stil.

Der Zeitgeist. Die Kunstzeitalter sind so wenig scharf von einander abgegrenzt, daß Ende des einen und Anfang des anderen oft ein Jahrhundert lang nebeneinander verlaufen, und eigentlich nur die Zeitpunkte der jeweiligen Vorherrschaft — nicht Alleinherrschaft — deutlich hervortreten. So kann man sagen, daß der Höhepunkt der romanischen Kunstweise in das 12. Jahrhundert fällt, jener der gotischen in das 14. und bei der „Renaissance" in das 16. Jedoch schon zu diesen Blütezeiten zeigen sich die ersten Spuren der neuen Richtungen; der gotische Stil beginnt sich um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu entwickeln, und auf italienischem Boden verknüpfen sich sogar die Ausläufer der romanischen Kunstweise mit den Anfängen der „Renaissance", insofern der eine Grundzug derselben, das Zurückgreifen auf die ursprünglichen Quellen der Antike, schon zu Tage tritt. Es hängt dies damit zusammen, daß der geistige Gehalt einer bestimmten Zeit, der sich ja in der Kunst äußert, das Ergebnis von Verhältnissen, Wandlungen und Erscheinungen vieler vorhergegangener Jahrzehnte ist, und andererseits der Entwicklungsgang nicht überall gleichförmig, sondern durch örtliche Umstände bedingt, beschleunigt oder verlangsamt, erscheint. Die Kunst folgt stets dem „Werden" des Zeitgeistes, der jeweiligen Weltauffassung und Ausgestaltung des Lebens; ihr innerer Gehalt ist daher oft schon wesentlich verändert, wenn auch noch die ältere Formensprache zum Ausdrucke desselben dienen muß, die aber gleichfalls allmählich umgeprägt wird. Ob nun diese Wandlungen zum Besseren oder zum Schlechteren, in auf- oder absteigender Richtung erfolgen, wird durch die „allgemeinen Verhältnisse" bestimmt, welche den besonderen Lebensbedingungen der Kunst günstig oder ungünstig sein können.

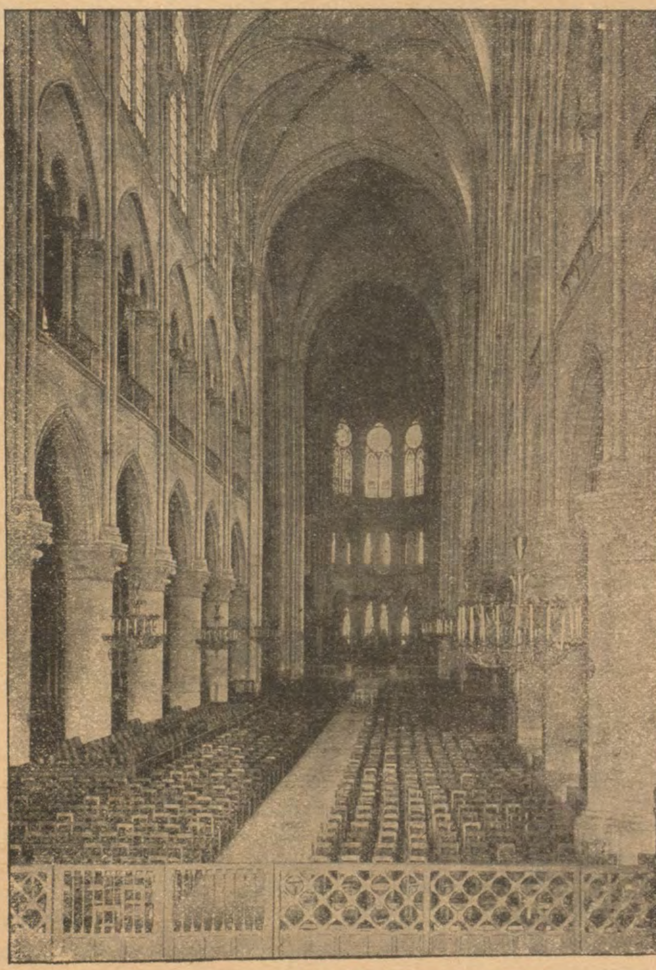


Fig. 279. Inneres von Notre Dame zu Paris.

Ich muß daher zunächst auch auf Zustände zurück-

greifen, wie sie vor diesem Zeitraume sich entwickelten, um jene des letzteren verständlicher zu machen. Die beiden verhalten sich zu einander etwa wie die Knabenzeit zum Jünglingsalter. Zu Beginn des romanischen Zeitraums herrscht noch die unbefangene, kindliche Natürlichkeit vor, der Gesichtskreis ist beschränkt, die Einbildungskraft besonders rege und eine gewisse Freude am Spielerischen beeinflußt die Erfindungsgabe, im ganzen befinden sich Geist und Gemüt in einem Zustande der Ruhe. Dies ändert sich nun mählig; mit der Ausbildung des Verstandesmäßigen verschwindet die Unbeholfenheit aber auch die Unbefangenheit, die Lebenserscheinungen werden nicht nur vielfältiger, sondern auch tiefer aufgefaßt, die kindliche Ruhe weicht einer stürmischen Leidenschaftlichkeit. Man schwankt zwischen den äußersten Gegensätzen hin und her; männliches Kraftgefühl, zur Heldenhaftigkeit gesteigert oder auch zur rohen Gewaltsamkeit ausartend, paart sich mit einem Gefühlsüberschwang, der bisweilen krankhaft erscheint, und mit mächtiger sinnlicher Erregung. Eine dichterische Stimmung durchdringt das ganze, geistige Leben, erzeugt Begeisterung und verfeinert die Sitten.

Die staatlichen Einrichtungen sind nun fester geordnet, aber auch verwickelter geworden, Rittertum und Bürgertum bilden sich aus, die fürstliche Gewalt wird auf neue Grundlagen gestellt, der volkliche Gedanke schärfer betont. Die Religion beherrscht die Geister vollständig, das Christentum ist jetzt tiefer in das Bewußtsein eingedrungen; aber die einfache schlichte Auffassung verschwindet, man nimmt die religiösen Lehren nicht unbefangen als ein Unfaßbares hin, sondern will sie begründet wissen, entweder durch den Verstand oder durch das Gemüt erfassen; jenes versuchen die scholastische Wissenschaft, dieses die Mystiker; der Wunderglaube und die Verehrung der Heiligen nehmen dabei zu. Die Kirche, als Trägerin der auch das Weltliche regelnden Religion, muß sich immer mehr mit den weltlichen Angelegenheiten befassen, und verweltlicht dabei, was wieder Gegenströmungen hervorruft, den Widerstand der staatlichen Gewalten und Bestrebungen, sie wieder zur apostolischen Einfachheit zurückzuführen. Die von Heiligen gegründeten Orden und die „Ketzerbewegungen" haben dieselbe Ursache und das gleiche Ziel.

In den Kreuzzügen nach dem heiligen Lande prägt sich am deutlichsten die außerordentliche Begeisterungsfähigkeit und die Lust an Abenteuern aus, welche die mitteleuropäische Gesellschaft damals kennzeichneten. Diese Fahrten erweiterten den Gesichtskreis, machten unmittelbar mit der Pracht und den höfischen Sitten des Morgenlandes bekannt, und trugen so mächtig zur Ausgestaltung des eigentümlichen „ritterlichen" Wesens bei. Andrerseits gewannen dabei auch Handel und Verkehr, die Städte blühten auf, das Bürgertum gelangte zur Macht und wurde selbstbewußt.

Dies reiche, vielgestaltige Leben drängte nach einem Ausdruck in Dichtung und Kunst. Wenn im früheren Mittelalter der mit schlichter Hingebung aufgenommene religiöse Gedanke die Geister auf das einfach Große, auf die ruhige Erhabenheit hinleitete, so war jetzt die Zahl der künstlerischen Anregungen ebenso gewachsen, wie jene der Empfindungen, deren ein leidenschaftlich erregtes Gemüt fähig ist. Damals war der Gedanke, nun wird die Stimmung maßgebend. Die Kühnheit des Unternehmungsgeistes und der Einbildungskraft verbindet sich mit gesteigerter Arbeitsfertigkeit und Gestaltungsgabe; das Verständnis für die Schönheit der sinnlichen Natur erwacht und es werden daher auch die rein sinnfälligen Erscheinungen in Kunst und Dichtung gewürdigt. Auch der Verstand hat sich entwickelt, er waltet zügelnd und mäßigend gerade auf dem Gebiete der Kunst, welche ja der Ordnung und Regelung nicht entbehren kann. Die Künstler halten an der Ueberlieferung fest, daß Gesetzmäßigkeit herrschen müsse. Wie der Inhalt der Kunst von der Einbildungskraft, so wird die Form vom Verstande bestimmt, ihr widmet man Berechnung, Ueberlegung und Lernfleiß, aber noch nicht in schulmäßiger Gebundenheit, sondern innerhalb bestimmter Grenzen notwendiger Gesetzmäßigkeit herrscht Freiheit der Bewegung im Gestalten, und die künstlerische Persönlichkeit vermag sich daher zur Geltung zu bringen.

Die Entwicklung der Verhältnisse in der Richtung, wie sie vorstehend in Kürze angedeutet ist, vollzog sich zunächst in Frankreich, von dem ja auch der Anstoß zu den Kreuzzügen ausging. Die starke Volksmischung aus germanischen, romanischen und keltischen

Bestandteilen, welche seit dem 10. Jahrhundert zu einem einheitlichen Volkstum verschmolzen erscheinen, erklärt die lebhafte Beweglichkeit des französischen Geistes; wichtig ist auch der Umstand, daß auf französischem Boden die Städte frühzeitiger sich entwickelten, da sie meist noch aus der römischen Zeit sich erhalten hatten, während in Deutschland sie erst begründet werden mußten; ferner gewann auch das Königtum hier baldig die Oberhand



Fig. 280. Hauptkirche zu Chartres.

über die Lehensherren, — im Deutschen Reich nahmen die Verhältnisse den entgegengesetzten Gang — und konnte so die Einheitlichkeit des Staatswesens anbahnen.

Paris war bereits im 12. Jahrhundert eine „Weltstadt" mit 120 000 Einwohnern, durch seine Hochschule ein Mittelpunkt der Gelehrsamkeit und Hauptsitz aller wissenschaftlichen Bestrebungen, um so mehr mußte es für Frankreich selbst die Stätte sein, an der sich alle geistigen Kräfte des Landes vereinigten, Nordisches und Südliches sich vermischten.

Entstehung und Eigenart des gotischen Stils. Dies erfolgte auch auf dem Felde der Baukunst, und der neue Stil, den man den gotischen nennt, reicht mit seinen ersten Anfängen in jene Zeit zurück, in der man in Mittelfrankreich Eigentümlichkeiten der nor=

mannischen und provencalischen Bauweise bewußt mit einander zu verbinden suchte. Dies war der Fall bei der Abteikirche von St. Denis bei Paris, welche Abt Suger, der bedeutendste Staatsmann seiner Zeit, (1140—1144) an Stelle einer noch unter den Merowingern (8. Jahrhundert) errichteten Kirche erbaute. Die Stirnseite ist normannisch, und die Krypta zeigt vorwiegend rein romanische Formen; der Chor ist aber nach süd-

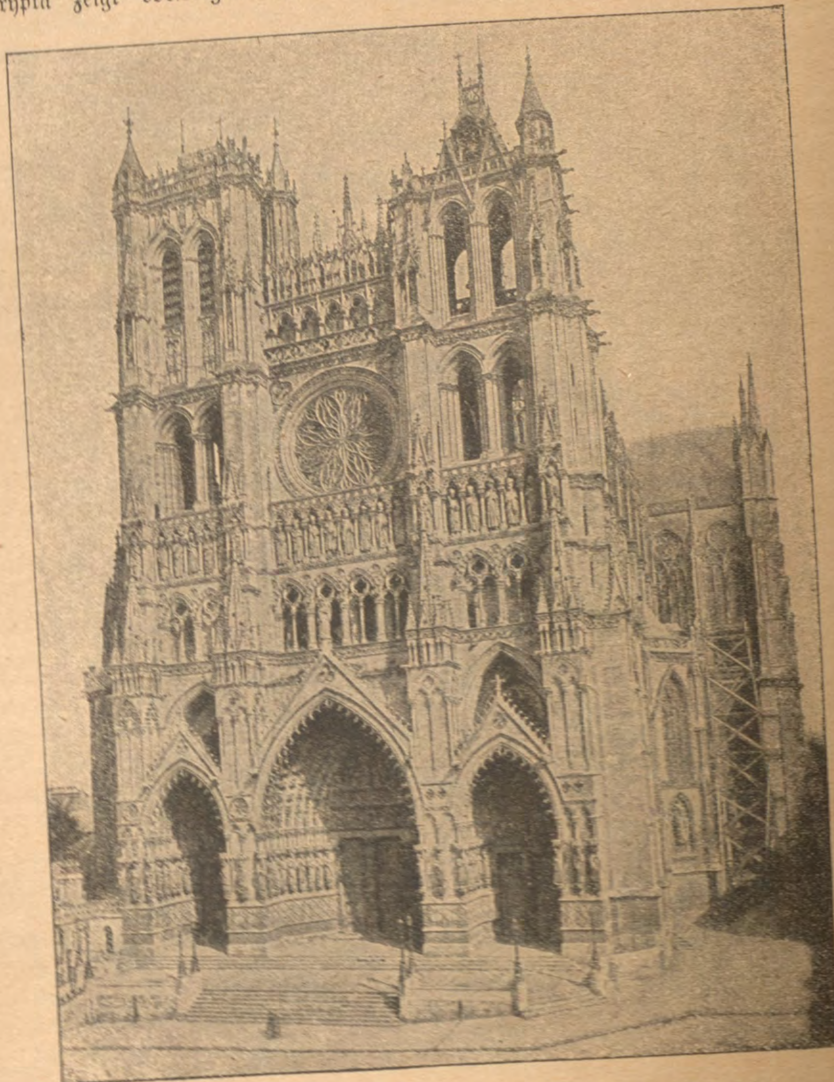


Fig. 281. Hauptkirche zu Amiens.

ländischem Muster angelegt, und aus der Provence stammt auch die Anwendung des Spitzbogens bei der Bildung der Kreuzgewölbe und die Anlage von Strebebogen. Letztere waren ja nur eine Fortbildung der in der Provence erfundenen Neuerung, die Seitenschiffe mit Halbtonnengewölben zu decken, um den Seitenschub des Mittelschiffsgewölbes auf die Außenmauern zu übertragen. Während man aber vorher den Spitzbogen nur aus Gründen der Baufügung bei Gewölben verwendet hatte, erscheint er in St. Denis bereits auch bei den Bogengängen und den Fenstern. Andere Beispiele dieser vermittelnden Richtung sind die



Inneres der Hauptkirche zu Amiens.

Stirnseite und die Turmunterbauten der Hauptkirche von Chartres (1145 begonnen), der Chor des Domes von Noyon (1131 begonnen) und der Chor von St. Germain des Prés in Paris (1163 vollendet).

Der schlichte Beschauer mag leicht verleitet werden, in den reichen äußeren Schmuckformen die Eigenart des gotischen Stils zu sehen, da ja in der That diese ihn so augenfällig kennzeichnen, in Wahrheit aber beruht sein Wesen in der Baufügung, welche alle Eigentümlichkeiten desselben bestimmt. Jene eindrucksvollen Zierformen sind eine Folgeerscheinung; die notwendigen Bauglieder, in erster Linie mit hohem Scharfsinn zweckmäßig gestaltet, wurden in zweiter mit überquellender Erfindungsgabe auch schön gebildet, und darin eben, in dieser die Zweckmäßigkeit mit Gefallsamkeit verbindenden, das Notwendige je nach seiner Bedeutung durch Schmuck auszeichnenden Weise bekundet sich der hervorragende künstlerische Geist dieses Zeitraumes. Der Verfall des Stiles begann, als der Schmuck Selbstzweck wurde und die Baufügung in die zweite Linie trat.

Zu der Fortbildung der letzteren hatte ein vorhandenes Bedürfnis geführt. In den volkreichen Städten brauchte man geräumige Kirchen, und um solche zu erhellen, waren große Lichtöffnungen notwendig. Die städtischen Hauptkirchen sollten aber auch großartig und glanzvoll sein, Wahrzeichen der Kraft und des Reichtums der selbstbewußt gewordenen Bürgerschaft, welche jetzt in der Regel die Mittel zum Baue liefert. Den Baumeistern war die Aufgabe gestellt, große, hochragende Räume zugleich dauerhaft und leicht, d. h. mit beschränkter Masse, herzustellen. Auf diese Punkte richtete sich nun das Sinnen und Erfinden der Baukünstler, alle Neuerungen zielten zunächst darauf ab. Man sagt vielfach von dem gotischen Stil, daß er die „Verflüchtigung" oder „Vergeistigung der Materie" anstrebte, deutlicher läßt sich dies ausdrücken in dem Satze: daß er Reichtum, Großartigkeit und Erhabenheit der Form mit möglichst wenig Stoff schaffen will. Die Masse wird auf das Notwendigste beschränkt, nur die tragenden, stützenden und verbindenden Teile sind stark und kräftig, aber auch nicht mehr, als unbedingt erforderlich; so erscheint ein gotischer Bau gewissermaßen als ein Gerüst von solchen Stützen, zwischen denen leichte Füllungen eingeschaltet sind. Der antike Tempel, die altchristliche Basilika, auch noch die frühromanische Kirche sind Mauerkörper, d. h. ihr ganzer Zusammenhang beruht auf den geschlossenen Massen der Mauern; auch Tonnengewölbe und Kuppel sind durchaus massig. Die Oeffnungen sind nur aus dieser geschlossenen Masse ausgebrochene Lücken. Bei den gotischen Bauten haben die Mauern — auch die zwischen den Gewölberippen eingespannten — mehr nur die Aufgabe, die Oeffnungen zu schließen, welche hier sich aus dem ganzen inneren Zusammenhang von selbst ergeben.

Das ist der wesentliche Unterschied der neuen Bauweise von der früheren. Sie setzte dabei einen bedeutsamen Fortschritt in der Erkenntnis der Naturgesetze voraus, welche die Verhältnisse der Kräfte auf das Gleichgewicht und die Bewegung von Körpern, deren Festigkeit und Fügsamkeit betreffen. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß bereits im Altertum viele dieser Gesetze bekannt waren, indessen beruhte diese Kenntnis fast ausschließlich auf Erfahrung; letztere ist zwar auch in diesem Zeitraum noch maßgebend, aber es tritt bereits Berechnung hinzu, genauer gesagt: man arbeitet nicht mehr allein nach den überlieferten Erfahrungssätzen, sondern ergründet aus diesen die Gesetze und richtet sich dann nach diesen, man kennt nicht blos die gesetzmäßigen Thatsachen, sondern lernt ihre Ursachen erkennen. Dieser Fortschritt von einfacher Kenntnis zur Erkenntnis ist Gedankenarbeit des Verstandes, und die Verbindung von verstandesmäßigem Scharfsinn mit dem Feingefühl für Schönheit ist bezeichnend für den Kunstgeist dieser Zeit. Planvoll und sinnreich werden die Kräftewirkungen des Druckes und Schubes bei der Verteilung der Lasten berücksichtigt, und mit wagender Kühnheit konnten daher jene Einzelheiten der Baufügung gestaltet werden, welche unsere Bewunderung erregen, weil sie tiefsinnige künstlerische Gedanken zum Ausdruck zu bringen scheinen. Diese gebührt ihnen aber noch mehr deswillen, weil sie mit strenger Folgerichtigkeit aus dem Grundgedanken des Ganzen sich ergeben und die naturnotwendige Wechselbeziehung der einzelnen Glieder desselben klar sich ausprägt. Die

Kräfte, welche in dem zur Höhe aufstrebenden Baukörper walten, wirken senkrecht, und daher treten auch alle wagerechten Linien in den Hintergrund. — Eines wichtigen Umstandes

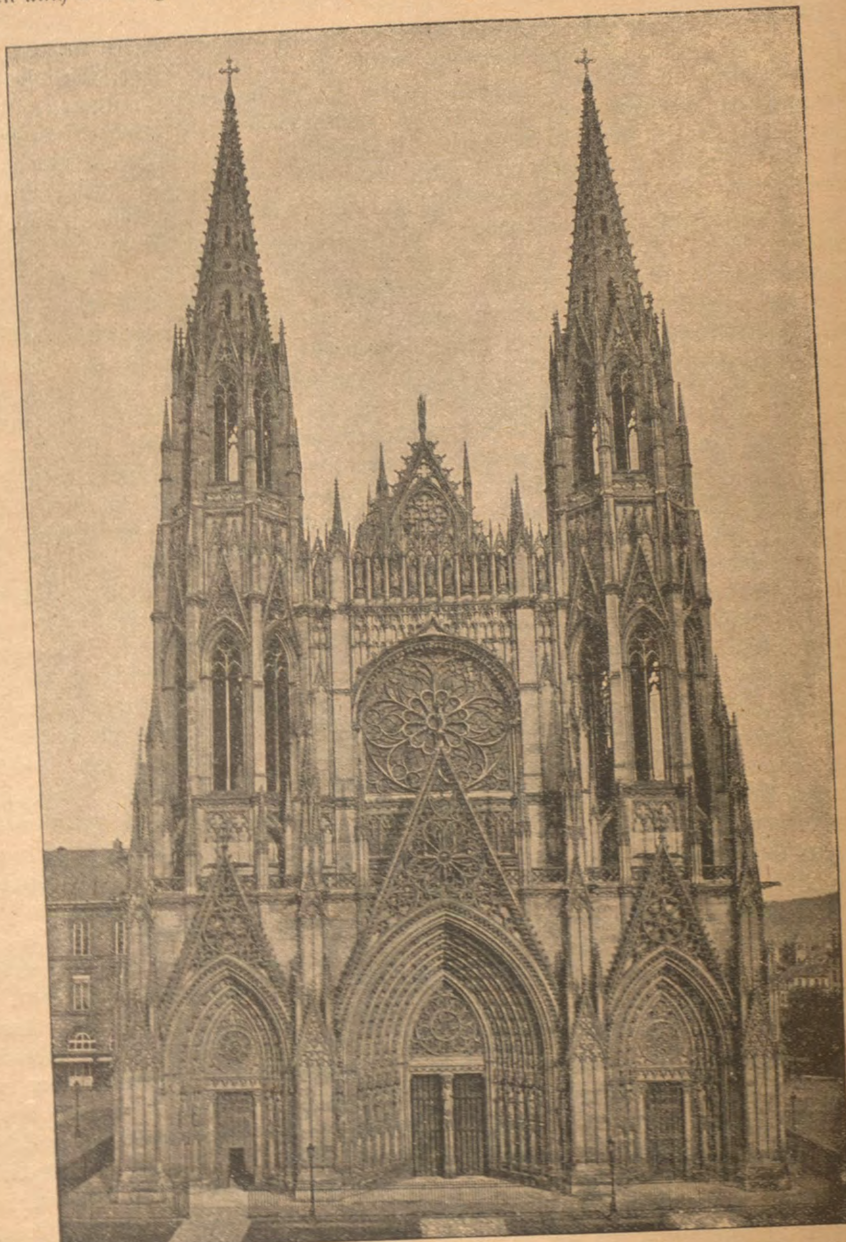


Fig. 282. Hauptkirche zu Rouen.

muß noch gedacht werden, der für Entwicklung und Verbreitung der Kunstweise von Bedeutung wurde. In dem früheren Zeitraum waren — außerhalb Italiens — die ausübenden Künstler fast ausschließlich Geistliche, und einzelne Klöster erscheinen als förmliche Kunstschulen, welche oft weithin Meister oder Werke entsandten. Diese mönchische Eigen-

art der Künstlerschaft bestimmte auch die ganze geistige Auffassung, die strenger kirchlich blieb, und eine gewisse Gebundenheit an überlieferte Regeln, woraus sich die größere Gleichmäßigkeit bei den Werken dieses Zeitalters ergab. Nunmehr ging aber die Kunstübung aus geistlichen in weltliche Hände über, und dies bedeutete eine größere Freiheit für das Kunstschaffen, die weltlichen Meister konnten weit mehr auch ihre persönliche Eigenart — man könnte auch sagen: ihren Ehrgeiz — zum Ausdruck bringen. Insbesondere im Bauwesen waren die großen Fortschritte in der Ausbildung der Arbeitsfertigkeit eine Folge davon.

Bauhütten und andere künstlerische Gemeinschaften. Die weltlichen Bauleute vereinigten sich bald zu Körperschaften, wie dies im Geiste des Mittelalters lag. Ursprünglich bildeten wohl nur die bei einem bestimmten Bau beschäftigten Leute — also die Angehörigen einer Werkstätte — eine freie Gemeinschaft, die dann entweder an dem Orte seßhaft blieb oder auch nach Abschluß des Baues weiter wanderte. Später wurden diese freien Genossenschaften zu förmlichen Zünften oder Gilden ausgebildet, — den Bauhütten, Steinmetzhütten, auch Baulogen genannt — und im 15. Jahrhundert versuchte man in Deutschland sämmtliche Bauhütten zu einer großen Gemeinschaft zu vereinigen, was jedoch trotz Kaiser und Papst nicht völlig gelang.

Schon die frühesten Genossenschaften waren gegliedert, an der Spitze stand der Meister, unter ihm die Gesellen und Lehrlinge, eine „Ordnung" regelte die Rechte und Pflichten der Angehörigen.

Diese Bauhütten waren zugleich auch die Bauschulen, denn nur innerhalb einer solchen konnte die Kunst erlernt werden. Die „Regeln" derselben, die durch Erfahrung oder Berechnung gewonnenen Lehrsätze, wurden daher auch als „Geheimnisse" behandelt, die nur den Mitgliedern zugänglich gemacht werden sollten. Wer sonach der Baukunst sich widmen wollte, mußte eine strenge Schulung durchmachen und die Sache gründlich erlernen; denn der Lehrling konnte Geselle, und dieser Meister nur nach abgelegter Prüfung werden. In dieser Art Schule mußte sich aber Jeder auch Handfertigkeit aneignen, denn die Lehre der Kunstregeln war mit wirklicher „grober" Arbeit verbunden. Die gründliche Kenntnis der Handarbeit, also der Behandlung des Stoffes, muß als ein nicht geringer Vorzug der Meister jener Zeit betrachtet werden. Das Formgefühl wurde dabei an den kleinen Einzelheiten geweckt und ausgebildet, und für die kühnen Gedanken der Baufügung eine höhere Grundlage gewonnen.

Die Baufügung. Wie vorhin schon betont wurde, liegt das Wesen des gotischen Stiles in der Baufügung, die ihm eigentümlichen reizvollen Schmuckbildungen stehen erst in zweiter Linie. Jene erfolgte ganz nach mathematischen Gesetzen — Berechnung — für welche man den passendsten Ausdruck in geometrischen Formen fand. Letztere bilden daher die Grundlage für die ganze Anordnung, für Grundplan sowohl wie für die Einzelheiten, ja selbst auch für die Gestaltung des Zierwerkes, bei welchem sie eine größere Rolle spielen, als die neben ihnen noch verwendeten pflanzlichen Formen. Die geometrischen Figuren, auf welche alles zurückgeführt wird, sind Dreieck und Viereck. Durch das Ineinanderlegen oder Durchdringen dieser Grundfiguren ergaben sich dann Sechseck und Achteck (Achtort), das letztere insbesondere nimmt eine hervorragende Stellung ein. Da alle Einzelheiten aus der Verbindung solcher einfacher geometrischen Figuren entwickelt wurden, ergab sich die strenge Gesetzmäßigkeit des ganzen Stiles, aus der erfindungsreichen Vielgestaltigkeit jener Verbindungen die Schönheit der Gesamtwirkung.

Auch in diesem Zeitraum sind es noch vorwiegend kirchliche Bauten, in welchen sich die Kunst bethätigte, obwohl weit mehr als in dem früheren auch weltliche künstlerisch gestaltet werden und somit den Stil zum Ausdruck bringen. Immerhin wird man dessen Eigenheiten am besten aus den Kirchenbauten erkennen und diese sollen daher zunächst betrachtet werden.

Der Grundriß. Der Grundriß der gotischen Kirche unterscheidet sich von dem der romanischen in wesentlichen durch zwei wichtige Neuerungen: Veränderung der Pfeilerstellung und Umgestaltung des Chores.



Fig. 283. Die heilige Kapelle zu Paris.

Die Anlage dreier Längsschiffe wurde meist beibehalten, doch traten bei größeren Kirchen häufig noch zwei Seitenschiffe hinzu, so daß die Anlage fünfschiffig wurde. Dann erhielt in einigen Fällen auch das Querschiff zwei Seitenschiffe, wurde also dreischiffig.

Das Rundbogengewölbe ließ nur das Quadrat als Grundlage der einzelnen Wölbungen zu, nach welchem demnach der Kirchenplan seine Einteilung erfuhr. Der Spitzbogen hob diese Beschränkung gänzlich auf, indem er bei gleicher Höhe eine beliebige Pfeilerstellung erlaubte; es veränderten sich dabei nur die Tragkraft und die Spannung, welche mit der größeren Weite der Pfeilerstellung abnahmen.

Dabei wurde das Verhältnis meist so gewählt, daß die Pfeiler in der Längsrichtung einen kleineren Abstand hatten als quer über das Schiff; es entstanden im Grundriß an Stelle der Quadrate längliche Rechtecke.

Ausgestaltung des Chores. Von großer Wichtigkeit ist die innigere Verbindung des Chores mit dem Kirchenkörper. Während im romanischen Stil dieser Raum mehr als Anhängsel erschien und durch die von der Krypta bedingte starke Erhöhung scharf von der Halle des Mittelschiffes geschieden wurde, trat er nun als gleichwertiger Bauteil auf. Die Erhöhung verschwand mit dem Aufgeben der Krypta; die Wände des Mittelschiffes setzten sich in gleicher Höhe im Chore fort und gaben so dem ganzen Innern ein einheitliches Gepräge. Die Sonderstellung des Chores wurde dann durch ein oder zwei vorgelegte Stufen und den mehr oder weniger hohen Lettner, welcher das Kirchenschiff vom Chor trennte, angedeutet.

Die Seitenschiffe des Langhauses wurden über das Querschiff um den Chor als Umgang weitergeführt und der bisherige halbkreisförmige Abschluß (Apsis) in die Teile eines Vielecks umgewandelt. Man nahm dazu meist die Hälfte des Achtecks und verfuhr dabei so, daß zwei Seiten in die Verlängerung der Längswände fielen, zwei schräge folgten und die letzte quer zur Kirchenaxe stand, so daß diese durch die Mitte der Schlußwand ging. Abweichungen kamen häufig vor; man benutzte z. B. auch das Zehneck und ließ mitunter die Längsachse auf eine Ecke des Vielecks treffen.

Kapellenkranz. Eine reichere Ausstattung des Chores wurde in Frankreich beliebt und von dort aus vielfach auf größere deutsche Bauten übertragen. Diese bestand darin, daß, von dem Umgang ausgehend, eine Anzahl kleiner Kapellen um den Chor kranzartig

herumgelegt wurde. Diese erhielten wieder Vielecksform und bildeten so gleichsam eine mehrfache Wiederholung des Chores.

In Deutschland war noch eine Art der Choranlage üblich, welche zu einer Chorgruppe führte, indem auch den Armen des Seitenschiffes ähnlich gebildete, jedoch kleinere Abschlüsse (Nebenchöre) gegeben wurden.

Abweichungen der verschiedensten Art kamen natürlich in allen Ländern vor, können aber hier, wo es sich um eine Schilderung des allgemeinen Bildes handelt, nicht berücksichtigt werden.

Besonderheiten des gotischen Stiles. Die Eigenart des gotischen Stiles liegt nun nicht in diesen Aenderungen, sondern in dem Zurückdrängen des Mauerwerkes als Stütze und



Fig. 284. Hotel Cluny zu Paris.

in der Uebertragung der Aufgaben desselben auf ein Gerippe von Stützen und Bogen, in welchem das Wesen des neuen Stiles, das Emporstreben, mit aller Entschiedenheit ausgedrückt wurde.

Der Spitzbogen weist nach oben, entgegengesetzt dem Rundbogen, welcher als eine steigende und fallende Linie anzusehen ist. Dieses Emporweisen wird durch die Bildung der Stützen verstärkt, welche als eine Fortsetzung der Bogen nach unten, oder als deren Beginn anzusehen sind. Um dieses deutlicher zu machen, stelle man sich ein paar biegsame Ruten vor, deren untere Enden in der Erde stecken, während die oberen so gegeneinander geneigt sind, daß sie sich berühren. Jedem der Bogen und Gurten des Gewölbes würde solch eine Rute entsprechen und da nun von einem Punkte mehrere Bogen ihren Ausgangspunkt haben, muß sich hier ein Bündel bilden, welches einen in ihrer Mitte errichteten runden Pfeiler regelmäßig umkleiden würde.

Die Pfeiler. In der ausgebildeten Gotik gleichen die Pfeiler ganz diesem Bilde, doch gelangte man erst nach einigen Zwischenstufen dazu. Anfänglich ruhten die Bogen auf



Fig. 285. Thür aus dem Hofe des Hotel Cluny.

Säulen oder Pfeilern, von deren Kapitäl sie aufstiegen. Dann begann man die Pfeiler, nach Anzahl der von ihnen aufsteigenden Bogen, mit Halbsäulen zu umkleiden und zwar so, daß den kräftigeren Hauptbogen stärkere, den leichteren Nebenbogen schwächere Halbsäulen entsprachen. Es entstand so ein Gebilde, welches Aehnlichkeit mit den zusammengesetzten romanischen Pfeilern hatte. Diese Halbsäulen, welche den zugehörigen Gewölbegurten und Rippen als Stützen dienten, erhielten einen eigenen Namen; man nannte sie „Dienste“ und zwar die stärkeren „alte“, die schwächeren „junge“ Dienste. Zwischen den Diensten blieb der Pfeiler sichtbar, was bald als Störung empfunden wurde, da ja seine Rolle in der Baufügung zu einer ganz untergeordneten wurde; er sollte nur den Diensten Zusammenhang geben. Deshalb suchte man ihn durch Aushöhlungen verschwinden zu machen, so daß der Umriß des Pfeilerquerschnittes schließlich von einer in kleinen Halbkreisen nach innen und außen schwingenden Linie gebildet wurde.

Bei der Abneigung der Baukünstler gegen schroffe Uebergänge schien es notwendig, den Stützen, anstatt diese gleich aus dem Boden wachsen zu lassen, ein vermittelndes Glied als Basis zu geben. Diese Basis bestand zumeist aus einer über Eck gestellten quadratischen Platte mit abgestumpften Ecken, von welcher sich die alten Dienste erhoben, während die jungen etwas höher begannen und zwar mit eigenen kleinen Basen von runder oder vieleckiger Form.

Kapitäl. Die Stelle des Ueberganges der senkrecht aufstrebenden Stütze in den Bogen erhielt eine leichte kelchförmige Anschwellung: das Kapitäl. Dieses diente nur als Schmuckteil und sollte gleichsam dem Auge einen Ruhepunkt geben, ehe es dem Bogenschwunge folgte. Die Umkleidung mit Blattwerk ist nur eine ganz lose und spärliche, so daß meist die Kelchform durchscheint. Eine schwache Platte unter dem Kapitäl und eine stärkere, meist vieleckige darüber, unterbrechen die senkrechten Linien nur leicht.

Gliederung der Bogen. Die Bogen bleiben nicht wie im romanischen Stil glatt, sondern erhalten durch den Wechsel von Halbrundstäben und Hohlkehlen eine reichere Gliederung; sie bilden also in der Form nicht eine einfache Fortsetzung ihrer Dienste, sondern lösen diese in gleichlaufende Rundstäbe auf. Dadurch wird nicht allein größere Leichtigkeit erzielt, sondern auch durch die vielen nebeneinander laufenden Linien der Eindruck des Emporstrebens erhöht. Der Querschnitt der Rippen wurde meist nach vorn ausgezogen, etwa herzförmig gebildet.

Die Wölbung. Die Wölbung beruht durchweg auf den Spitzbogen. Der Druck, welcher sich beim Rundbogen zum Teil in einen starken Seitenschub umwandelt, wirkt mehr auf die Pfeiler und vermindert den Seitenschub beträchtlich. (Dieser wird durch die Strebebogen wieder auf die Strebepfeiler übertragen.)

Wie schon oben gesagt, bilden die Pfeiler mit den Quer- und Längengurten, den Rippen, ein Gerüst, welches fähig ist, die ganze Gebäudelast zu tragen. Die Mauern werden nur als Füllungen benutzt und können mit der größten Freiheit durchbrochen werden, ohne die Bausicherheit zu gefährden.

Die Fenster. Von dieser Freiheit wird bei der Anlage der Fenster weitgehender Gebrauch gemacht, so daß bei manchen Großkirchen die ganzen Seitenwände in Fenster aufgelöst erscheinen. Das Bedürfnis nach großen Lichtöffnungen war im Norden schon zur



Der Dom zu Köln.

Zeit des romanischen Stils vorhanden, nur wagte man es nicht, die Mauern durch größere Oeffnungen zu schwächen. Man half sich durch die Anlage von Gruppenfenstern und gab schließlich, als man doch zu größeren Fensterbildungen schritt, diesen eine kräftige Mittelsäule als Stütze. Von dieser Stütze aus schloß man die beiden Oeffnungen mit Bogen und überspannte schließlich das ganze Fenster mit einem ähnlichen größeren. Dadurch entstand zwischen dem kleinen und dem großen Bogen ein Feld, das Bogenfeld, welches mit einem kreisförmigen Durchbruch geziert wurde.



Fig. 286. Hauptkirche zu Antwerpen.

Diese Einteilung der Fenster bildete die Gotik weiter aus. Bei größeren Fenstern wurde die Zahl der Stützen vermehrt und zwar meist so, daß die zwei Oeffnungen, welche durch Aufrichtung des Mittelpfeilers gebildet waren, wieder durch je eine Stütze in zwei Teile zerlegt wurden. Diese Stützen wurden Pfosten genannt und zwar die kräftigen in der Mitte „alte", die schwächeren seitlichen „junge", die an der Leibung auffsteigenden „Wandpfosten". Die Ueberspannung mit Spitzbogen geschah ganz nach der Art des Vorbildes. Es wurden also zuerst die kleinen Oeffnungen durch je einen Bogen überspannt, dann vom Mittelpfosten zu den Wandpfosten zwei größere Bogen gezogen und schließlich das Ganze durch einen Bogen über den Wandpfosten geschlossen. Hierdurch entstanden gewisse geometrische Figuren oberhalb der eigentlichen Fensteröffnung, welche mit einem dem gotischen Stil eigentümlichen durchbrochenen Schmuck, dem Maßwerk, geziert wurden. — Bei den Teilungen des Fensters, den Pfosten, und dem sich aus ihnen entwickelnden Maßwerk wurden dieselben Grundsätze befolgt wie bei der Pfeilerbildung.

Das Streben nach aufwärts wurde betont, die Hauptträger und Rippen kräftig und die Nebenteile schwächer gebildet, so daß z. B. im Maßwerk die einspringenden Spitzen (Nasen) ganz dünn und zart wurden. Die Pfosten wurden gegliedert, ebenso die Seitenwände der Fenster und zwar nach dem Vorbilde der Bogen des Innern. An frühen Bauten wurden die Pfosten auf kleine Sockel gestellt und an der Uebergangsstelle — wie die Dienste — mit Kapitälchen geschmückt. Später gingen die Bewegungen ohne Unterbrechung in einander über, so daß an den Fenstern der schöne Linienfluß am weitesten ausgebildet erscheint.

Gliederung der Oberwand. Die Oberwand des Mittelschiffes erhält ihre senkrechte Gliederung durch die an ihr aufsteigenden Dienste, eine leichte wagerechte durch schmale Gesimse, welche sich unter den Fenstern und einem in der Mauerdicke über den Arkaden angelegten Laufgang — Triforium — hinzogen. Diese Gesimse werden von den sie durchschneidenden Diensten unterbrochen, so daß die wagerechte Bewegung wieder abgeschwächt wird. Zuweilen setzten sie sich jedoch um die Dienste herum fort als leichte Verkröpfung.

Das Triforium. Der Laufgang öffnet sich nach den Hauptschiffen mit einer durch Spitzbogen geschlossenen Säulenstellung, welche häufig den Fenstern ähnlich gebildet wurde. Die Fenster konnten wegen der sich in einiger Höhe über den Arkaden an die Mittelschiffswand anlehnenden Seitendächer nicht gleich über diesen beginnen. Es wäre also zwischen Arkaden und Fenster ein freier Mauerstreifen entstanden, was dem Streben der gotischen Baukünstler nach möglichster Auflösung der Mauerflächen nicht entsprochen hätte. Diesem Bestreben entsprang die Anlage des Triforiums, welchem jedoch auch ein großer Nutzzweck zufiel, indem von ihm aus eine leichte Besichtigung und Prüfung auf Schäden des Kircheninnern möglich war. Ueber dem Laufgang beginnen die Fenster, die den ganzen Raum zwischen den Diensten einnehmen und bis zu den Schildbogen aufsteigen.

Eindruck des Innern. Das Innere wirkt zufolge dieser großen Veränderungen wesentlich anders auf den Beschauer als das der romanischen Kirchen. Durch die allgemein aufstrebende Bewegung der Haupt-Bauglieder wird das Auge auf die Höhe gelenkt, die durch das Vorherrschen der aufsteigenden Linien und durch die schlankere Pfeiler- und Bogenbildung weit größer erscheint, als es bei einem romanischen Bau mit ganz gleichen Ausmessungen der Fall sein würde. Durch die zahlreichen großen Fenster würde das Kircheninnere mit einer Ueberfülle von Licht überflutet werden, doch dämpfen die Glasmalereien dasselbe zu einer sanften, alle Einzelheiten deutlich erkennbar machenden, gleichmäßigen Beleuchtung. — Der Chor, der durch gleiche Höhe, Pfeilerstellung, Wölbung und Fensteranlage mit dem übrigen Kirchenkörper in völlige Uebereinstimmung gebracht worden ist, nimmt nun keine Sonderstellung mehr ein, sondern bildet den vollkommen gleichmäßigen Abschluß des ganzen Inneren.

Das Aeußere. Schon oben wurde bemerkt, daß der Seitenschub der Gewölbe durch die Anwendung des Spitzbogens wohl stark verringert, doch nicht ganz aufgehoben werden konnte. Im romanischen Stil wurden die Wände gleichmäßig stark gebildet, doch erkannte man bald, daß dieses nicht nötig sei und es genüge, wenn nur jene Stellen der Wand kräftig aufgeführt wurden, welche den Gewölben als Stützpunkt dienten. Man lagerte deshalb jenen Stellen, an welche im Innern die Gewölbe drücken, starke Mauerpfeiler mit rechteckigem Querschnitt vor, die dem Seitenschub genügend Widerstand leisteten, die sogenannten Strebepfeiler.

Strebepfeiler. Diese dienten zunächst den Wölbungen der Seitenschiffe als Widerlager, doch wurden sie für das Hauptschiff ebenfalls nutzbar gemacht, indem auch der Seitenschub seiner Gewölbe mittelst der Strebebogen auf sie übertragen wurde. Die Strebepfeiler sind also kräftige vorspringende Mauermassen, die an den Seitenschiffen dort aufsteigen, wo im Innern die Gewölbestützen gegen die Mauern drücken. Die anfängliche Massigkeit behalten sie jedoch nicht bei, sondern sie verjüngen sich nach oben in mehreren Absätzen, die durch Abschrägungen, die sogenannten Wasserschläge, abgeschlossen werden und erhalten schließlich eine Bekrönung durch die Fialen.

Fialen. Diese sind kleine vier- oder achtseitige Türmchen, die mit einem spitzpyramidenförmigen Dache bedeckt wurden. Diese Türmchen sind die häufigsten Ziergebilde des Aeußeren, sie wurden nicht nur als Bekrönung der Strebepfeiler angewendet, sondern überhaupt überall dort, wo eine größere Belastung einzelner Teile nötig war oder der Eindruck des Emporstrebens verstärkt werden sollte. Man unterscheidet an ihnen den „Leib“, das ist der senkrechte vier- oder achteckige Teil, und den „Riesen“ das ist die pyramidenförmige Bedachung. Häufig wurden die Fialen ausgehöhlt und dienten dann als Aufstellungsort für kleine Heiligenfiguren.

Strebebogen. In dem Teile zwischen Dachfirst und der Fiale fangen die Strebepfeiler den Seitenschub der Obermauern des Hauptschiffes auf, der ihnen durch die Strebebogen zugeführt wird. Das eigentliche überleitende Glied ist ein Bogenstück nach Art der inneren Gurtungen, doch wird zu seiner Verstärkung noch ein schräges Mauerstück darüber gelagert, das, um nicht zu belastend zu sein, häufig mit Maßwerk durchbrochen wird. Durch eine in seiner oberen Kante eingegrabene Rinne dient dieses Mauerstück zugleich als Ableitung des Regenwassers vom Dache, das dann durch die Wasserspeier auf die Straße fließt.

Das Dach. Es war überhaupt das Bestreben der Baukünstler, dem Regen- und Schmelzwasser einen möglichst schnellen und sicheren Abfluß zu verschaffen. Den meisten Schaden konnte dieses an den Dächern anrichten, deshalb wurden diese, besonders in den nördlichen Gegenden, weit höher und dadurch steiler abfallend angelegt, als es durch die Wölbung des Inneren bedingt war Dies kommt aber auch wieder der Durchführung des

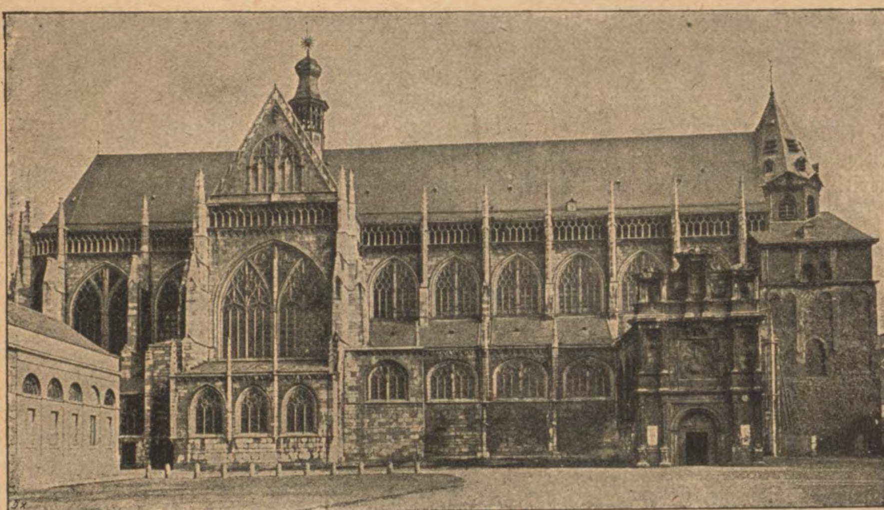


Fig. 287. Die Jacobskirche zu Lüttich

Grundgedankens der Gotik zu Gute, indem durch die steilen und hohen Dächer der Eindruck des Emporstrebens verstärkt wurde.

Die Türme. Die höchste Steigerung erhielt dieses Streben dann durch die Anlage der Türme, die gleichsam die Zusammenfassung des Aufstrebens nach oben sind und dieses am schärfsten ausdrücken. Die Türme stehen meistens zu zweien an der Westseite vor den Seitenschiffen und verdecken dann beim Betrachten von vorn den störenden Anblick der Strebepfeiler und Bogen, oder ein einzelner erhebt sich über der Vorderseite des Mittelschiffes. Vereinzelt kommen auch Turmstellungen über den Abschlüssen der Querschiffe vor — z. B. beim Stephansdom in Wien —, doch sind dies Ausnahmen. Ueber der Vierung, wo sich beim romanischen Stil häufig die Kuppel erhebt, wurde kein Aufbau angelegt; man begnügte sich meistens damit, die Stelle der Kreuzung der Haupt- und Querschiffsdächer mit einem ganz kleinen Türmchen, dem sogenannten Dachreiter, zu verzieren. Bei dem Aufbau des Turmes war, wie schon angedeutet, die Durchführung des als Grundgedanke der ganzen Bauanlage bezeichneten Emporstrebens die Hauptsache. Die Türme wurden deshalb nicht als wuchtige, bis zur Höhe gleichmäßig aufstrebende Vierkant-Massen gebildet, sondern sie verringerten ihre Masse nach oben mehr und mehr und lösten sich schließlich in ein leichtes Netz von Türmchen und mit Maßwerk durchbrochenen Bogen auf. Der untere Teil wurde am kräftigsten gestaltet und unterscheidet sich von der Vorderseite des Haupt-

schiffes, mit der er auch gleiche Höhe hat, durchaus nicht. Erst bei der Trennung von diesem beginnt das Auflösen, das sich von Stockwerk zu Stockwerk steigert, indem die Mauermassen immer mehr in reines Schmuckwerk, besonders in zahlreiche Fialen verwandelt werden. Sogar dem Dachhelm — häufiger jedoch nur in Deutschland — wird mitunter seine Bestimmung: zu schützen, genommen und er durch reiche Durchbrechungen mit Maßwerk zum reinen Zierstück umgewandelt, während seine eigentliche Aufgabe von einem schlichten Holzgestell im Innern übernommen wird. Es entsprach dies dem Grundsatze, allen aufsteigenden Mauermassen den Anschein des Drückens auf die unteren Teile zu nehmen und die Last durch Auflösen in luftige Gliederungen, so zart wie es der Baustoff nur zuließ, gleichsam zu verflüchtigen. Die Grundgestalt der Türme ist das Viereck; diese behalten sie bis zur Scheidung vom Kirchenkörper bei; die Spitze ist sehr steil, achtseitig, pyramidenförmig; der zwischen Untergeschoß und Spitze liegende Teil muß zwischen beiden Formen vermitteln, deshalb schrägte man die vier Ecken ab, so daß der eigentliche Turmkörper achtseitig wurde, verdeckte aber die Abschrägung teilweise wieder dadurch, daß man über den Ecken des Grundbaues viereckige hohe Pfeiler — vergrößerte Fialen — aufsteigen ließ.

Die Anlage der Türme, als die für den eigentlichen Zweck der Kirche nebensächlichsten Teile, geschah meist zuletzt. Auf ihre reiche Ausgestaltung wurde großer Wert gelegt, sie sollten gleichsam als Krönung des Werkes alle Schönheiten des Baues zusammenfassen und ein weithin sichtbares Wahrzeichen dieser Schönheit und des Reichtums der Kirche sein. Nun hatte aber der Bau des Hauptkörpers meist schon große Mengen von Geld, Zeit und Arbeitskraft verschlungen, daß man in vielen Fällen froh sein mußte, wenigstens ein brauchbares Inneres erhalten zu haben. Die Vollendung der Türme unterblieb dann ganz oder erstreckte sich in langsamer Arbeit nur auf einen. Spätere Geschlechter erfüllten dann (z. B. am Kölner Dom) die Ehrenpflicht, das Werk der Vorfahren zu vollenden.

Die Schauseite. Portale. Die Schauseite zeigt im wesentlichen die gleiche Anlage, wie bei den reicher ausgestalteten romanischen Kirchen. Der Unterstock wird meist durch drei große Portale durchbrochen, die eine ähnliche Ausgestaltung wie die romanischen erhielten, doch ist natürlich an Stelle des Rundbogens der Spitzbogen getreten und die Säulenstellung an den schrägen Seitenwänden einer der Fensterleibung ähnlichen Gliederung gewichen. Reicher figürlicher Schmuck im Bogenfeld, in den Hohlkehlen der Seitenwände und in den abschließenden Bogen ziert die Portale fast aller größeren Bauten. Bei manchen — so z. B. bei Notre Dame in Paris — zieht sich über den Portalen eine Galerie mit Standbildern hin.

Das Mittelfeld der Schauseite nimmt ein großes rundes Fenster, die Fensterrose, oder ein riesiges Spitzbogenfenster ein, beide sind stets mit reichem Maßwerk geziert.

Schmuckteile. Wimperge. Zu den Baugliedern des Aeußern, bei denen die schmuckhafte Ausgestaltung nur die schöne Zugabe zum reinen Nutzzweck ist, treten noch andere, die nur reinen Zierwert haben oder bei denen doch der letztere überwiegt. Als solche wurden schon vorhin die Fialen genannt, die nicht nur die Strebepfeiler, sondern überhaupt jeden irgendwie dazu geeigneten Teil krönen. Dazu kommen noch, hauptsächlich als Aufsätze auf Fenster und Portale, die Spitzgiebel oder „Wimperge", Mauerstücke, die meist von Maßwerk durchbrochen und an den Kanten mit „Krabben" (Kriechblätter) geschmückt sind, die Spitze wird von der Kreuzblume oder einer Figur bekrönt.

Maßwerk. Die Schmuckmuster, welche das Aeußere fast ganz bedecken, sind überwiegend geometrisch gebildet und bestehen aus dem schon mehrmals erwähnten Maßwerk. Wo Mauerflächen aufgelöst werden sollen, an den Bogenfeldern der Fenster und der Portale, an den Giebelflächen der Wimperge, an Galeriebrüstungen u. s. w. geschieht dieses gleichfalls durch Maßwerk, welches außerdem auch undurchbrochen als bloßer Flächenschmuck auftritt.

Naturformen. Neben dem geometrischen Maßwerk, jedoch in sehr bescheidenem Umfang, kommt auch der Natur entlehntes Schmuckwerk vor und zwar meist im Innern in Gestalt leichter Blätterbekleidung an den Kapitälen und als Blattfriese; auch die Schlußsteine

der Gewölbe erhielten mitunter derartigen Blattschmuck. Die Formen wurden meist der einheimischen Pflanzenwelt entnommen und nach bestimmten Gesetzen umgewandelt, stilisiert; sehr häufig sind Eichen- und Ahornblätter. Am Aeußern fanden Naturformen noch spärlichere Verwendung. Hier schmücken Kriechblätter (die sogen. Krabben) die Grate der Wimperge und die Kanten der Fialen- und Turmdächer, dagegen Kreuzblumen die Spitzen der Wimperge, Fialen und Türme. Tierformen kommen nur bei den Wasserspeiern — den Ausflüssen der Wasserrinnen — und zwar meist phantastisch umgebildet vor. Die menschliche Figur wird zu dem von der Bauform abhängigen Schmuckwerk nicht verwendet, sondern nur in selbständigen Bildwerken, in Form von Standbildern und in erzählenden Flachbildern.

Eindruck des Aeußeren. Das Aeußere der gotischen Kirchenbauten steht, wie aus der vorhergegangenen Schilderung der Einzelheiten schon ersehen werden konnte, in eben so großem Gegensatze zu den romanischen Kirchen wie das Innere. An der Schauseite äußert sich dies außer in der Durchbrechung mit Maßwerk auch in den vielen aufstrebenden Teilen, den Türmen, Fialen, Wimpergen. Die Seitenwände und die Chorseite erscheinen dagegen durch die vorspringenden Strebepfeiler wie zerklüftet, der einheitliche Eindruck wird jedoch auch hier dadurch gewahrt, daß durch die aufstrebenden Bauglieder gleichwie an der Vorderseite das Auge vor allem auf die allgemeine aufsteigende Bewegung gelenkt wird.

Verwendung der Formen an weltlichen Bauten. Für die weltlichen Bauten fanden im Allgemeinen dieselben Formen Anwendung wie bei den Kirchenbauten, nur war die Verwertung naturgemäß durch die verlangte vorherrschende Gebrauchsfähigkeit beschränkt. Am meisten finden sich die „Kirchenformen" an jenen Bauten, welche neben dem Gebrauchszweck auch den anderen hatten, den Reichtum oder die Vornehmheit der Besitzer zu zeigen, also vornehmlich an Rathäusern oder großen Herrensitzen. Bei einfacheren Burgen und den Bürgerhäusern wurden dagegen neben den herrschenden allgemeinen Zügen die reicheren Zierformen nur in beschränktem Maße verwendet.

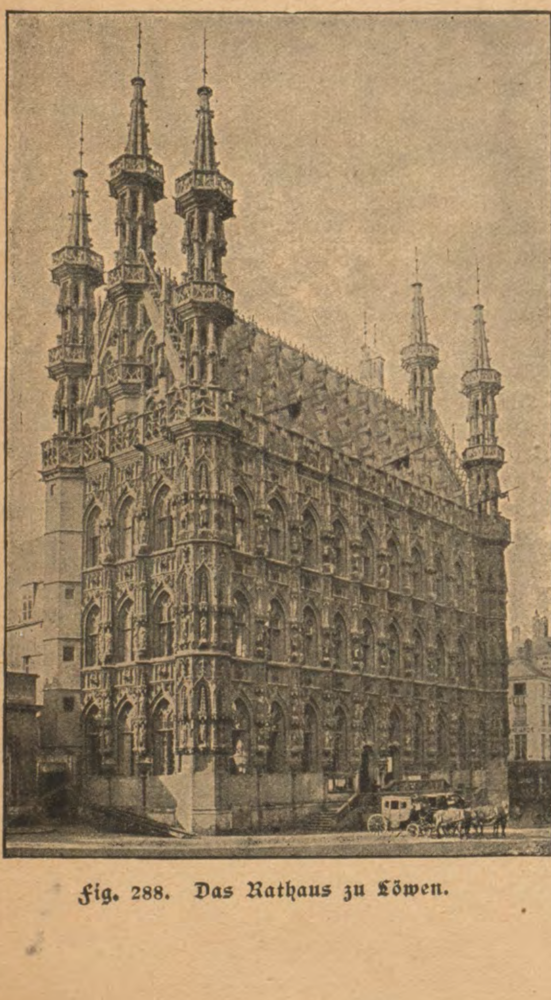


Fig. 288. Das Rathaus zu Löwen.

Kleinere Werke. Doch nicht nur bei eigentlichen Bauten sind die „gotischen Formen" und besonders die reichen Kirchenschmuckformen zu finden, sondern auch an kleineren Werken, die zum Schmuck des Kircheninnern dienen, wie Sakramentshäuschen und Altäre. Diese gleichen mitunter wirklichen Bauten oder Bauteilen, z. B. Türmen, weisen aber auch sonst nur aus der Baukunst entnommene Formen auf, die nur noch viel zierlicher ausgestaltet wurden. Wenn es sich um Werke aus Stein handelt, wie z. B. bei dem Sakramentshäuschen der Lorenzkirche in Nürnberg,

so scheint es fast, als wollten die Steinmetzen an denselben das verwirklichen, was an großen Bauten auszuführen ihnen versagt bleiben mußte. Der Stein ist in Wahrheit in ein Gewebe aus zarten Maßwerkformen verwandelt worden, das bis in die kleinsten Teile die liebevollste Ausführung zeigt.

Anwendung der Bauformen in der Kleinkunst. Daß bei der Allgemeinherrschaft bestimmter Formen diese auch bei den Werken der eigentlichen Kleinkunst fast ausschließlich auftreten, ist nach diesen Ausführungen wohl leicht erklärlich. Vielleicht hat auch öfters eine Wechselwirkung der Art stattgefunden, daß erst einzelne neue Formen an Werken der Kleinkunst erfunden wurden, die man dann in der Baukunst verwendete. Eine Gefahr bestand (und wurde auch nicht vermieden), daß die aus der Baukunst auf die Kleinkunst übertragenen Formen falsch angewendet wurden, und daß sie infolge des Bestrebens, möglichst Zierliches und Neues zu erfinden, verwilderten. Der erste Fall trat häufig ein, indem z. B. die Wände der Geräte (sehr häufig an Weihrauchfässern) ganz aus gotischen Fenstern zusammengesetzt wurden oder Strebebogen u. s. w. als bloßer Zierat benutzt wurden. Die Verwilderung der Formen äußert sich in Künsteleien, die durch die Schwierigkeit ihrer Herstellung Bewunderung erregen sollten. Das Maßwerk wird seltsam verschnörkelt und schließlich in Astwerk verwandelt. Während in der Baukunst, selbst in der Zeit des hochentwickelten Schmuckstiles, der Schmuck der Bauwerke nie deren Zweckmäßigkeit beeinträchtigen durfte, ist das Umgekehrte bei den Kleinkunstwerken häufig der Fall, die durch ihre zu reiche Ausschmückung oftmals zu reinen Prunkstücken ohne Rücksicht auf ihre Verwendbarkeit werden.

* * *

Zeitliche Scheidung in früh- hoch- und spätgotischen Stil. Die gotische Bauweise zeigt natürlich sowohl in zeitlicher, wie in örtlicher Hinsicht eine verschiedenartige Entwicklung. In ersterer unterscheidet man drei Stufen: den frühgotischen oder strengen, den hochgotischen, blühenden oder reichen, und den spätgotischen Stil. Eine scharfe Trennung dieser Zeitstufen ist freilich nicht möglich, da je nach den örtlichen Verhältnissen der Entwicklungsgang verschieden war; im Allgemeinen läßt sich nur sagen, daß die Blütezeit in das 14. Jahrhundert fällt und etwa nach dem Jahre 1430 der Niedergang eintrat. Die nähere Betrachtung dieser zeitlichen Verschiedenheiten wird daher zweckmäßiger mit jener der örtlichen Entwicklung zu verbinden sein, und es mag genügen, nur auf einige Hauptpunkte hinzuweisen.

Die frühgotische Bauweise verwendet einfachere Formen und legt das Hauptgewicht auf die strenge und folgerichtige Durchführung der Baufügung; im einzelnen wird sie namentlich gekennzeichnet dadurch, daß die Grundpfeiler weniger reich gegliedert, die Knäufe mit naturtreuem Blattwerk verziert sind; die Strebebogen erscheinen als einfache Mauerwölbungen, der Rundstab herrscht im Gewölbe wie beim Maßwerk vor.

Bei den hochgotischen Bauten tritt bereits das prächtige Zierwerk augenfälliger hervor, so daß für den ersten Anblick die Wirkung mehr durch dieses, als durch die Baufügung selbst bestimmt wird; letztere ist nun zur vollendeten Feinheit durchgebildet, man gestattet sich größere Freiheit in der Anwendung der Gesetze und geht bisweilen bis zu den äußersten Grenzen, um Leichtigkeit und Schlankheit zu erzielen, alle Massenhaftigkeit aufzulösen. Die Pfeiler erscheinen daher als Bündel von Halbsäulen und Stäben, die Strebebogen werden durchbrochen. Das Blattwerk ist willkürlicher geformt, der Gratstab (Rundstab mit einer schmalen Platte an der Vorderseite) tritt an Stelle des glatten Rundstabes, das Maßwerk wird in rein geometrischen Figuren gebildet.

Den spätgotischen Stil kennzeichnet die Ueberladung mit Zierwerk bei Willkürlichkeit in der Behandlung der Formen, der innere Zusammenhang des ersteren mit der Baufügung wird nicht mehr berücksichtigt, diese selbst kehrt wieder zum Massigen zurück. Anstatt des einfachen Spitzbogens werden der geschweifte oder der umgekehrte angewendet, in den Kreuzgewölben werden Rippen eingefügt, welche für die Baufügung überflüssig sind und nur den

Zweck haben, Figuren zu bilden (Netzgewölbe, Sterngewölbe); bei dem Maßwerk erscheinen die geometrischen Figuren verzerrt (Fischblasen- und Flammenmuster); die Stäbe sind nicht selten gewunden, das Blattwerk oft übermäßig gekraust; dagegen die Pfeiler achteckig oder rund, meist ungegliedert und daher massig. Die Häufung des Zierwerks, das willkürlich, um seiner selbst willen und nicht blos zur Hervorhebung bedeutsamer Glieder der Baufügung angebracht wird, bringt den Eindruck des Unruhigen hervor, die schöne Klarheit und Ebenmäßigkeit der Hochgotik geht verloren.

Diese zeitlichen Stufen gelten im Grunde nur, wenn man die Entwicklung des Stiles in seiner Gesamtheit oder Allgemeinheit betrachtet, in den einzelnen Gebieten tritt oft die eine oder die andere in den Hintergrund, und zutreffender bezeichnet man daher den frühgotischen als „strengen" und den spätgotischen als „Zierstil", woran im folgenden auch festgehalten werden soll. Ferner muß noch besonders darauf hingewiesen werden, daß sehr viele Bauten keinen einheitlichen Stil zeigen, sondern sich Eigentümlichkeiten der verschiedenen Stufen vorfinden, was sich aus der langen, Jahrhunderte währenden Bauzeit erklärt.

* * *

Die Gotik in Frankreich. Da Nordfrankreich das Ursprungsland der gotischen Bauweise ist, haben wir es auch an erster Stelle zu betrachten. Die religiöse Begeisterung, welche im 12. Jahrhundert zu den Kreuzzügen geführt hatte und durch diese wieder genährt wurde, äußerte sich auch in dem lebhaften Eifer für Kirchenbauten, für welche man nicht nur Geldmittel opferte, sondern an denen sich Leute aller Stände durch persönliche Dienstleistungen beteiligten, so daß selbst Vornehme die schwersten Lastträgerarbeiten verrichteten. Die Menge solcher freiwilligen Hilfsarbeiter ermöglichte auch vielfach eine rasche Vollendung der Bauten, wie dies schon bei der vorhin erwähnten Hauptkirche von St. Denis (Fig. 277) des Abtes Suger der Fall war. Während diese und einige andere gleichzeitige Bauten die Vorbereitungsstufe der neuen Bauweise darstellen, kam letztere bei der Frauenkirche zu Paris — Notre Dame — und der Hauptkirche von Laon zum Durchbruch. Man pflegt daher diese Bauten, denen sich auch die Hauptkirche von Sens anschließt, als die ersten Vertreter des frühgotischen (strengen) Stiles zu betrachten. Der Bau von Notre Dame (Fig. 278 u. 279) wurde 1163 begonnen, 1182 war der Chor vollendet. Langhaus, Türme und Querschiffe wurden erst im 13. Jahrhundert ausgebaut. (Erst nach 1296 erscheint die Kirche in ihrer derzeitigen Gestalt fertig.) Die Hauptkirche von Laon dürfte etwas früher begonnen worden sein, denn sie weist noch mehr romanische Stileigentümlichkeiten auf, welche auch bei Notre Dame nicht fehlen. (So ist beispielsweise der Chor noch halbkreisförmig und nicht vieleckig angelegt.) Wenn auch die gotische Eigenart erst bei den späteren Teilen voller zum Ausdruck kommt, so sind gerade die ältesten lehrreich für die anfängliche Entwicklung des Stiles. Die Anwendung der Verstrebung (Strebepfeiler und -Bogen), die Rippengewölbe, die lebendige Durchbildung aller Teile unter dem Gesichtspunkte der Baufügung kennzeichnen den neuen Geist, aber noch ist die zierliche Leichtigkeit und Lichte nicht erreicht, die Mauern sind dick, die Säulen stark, die Formen überhaupt kraftvoll und der Eindruck des Düsteren und Schwerfälligen stellt sich ein. Bei der Stirnseite von Notre Dame, welche für die französischen Bauten vorbildlich wurde (um 1220 vollendet), ist bemerkenswert, daß die wagrechte Gliederung noch nicht aufgegeben ist, wie dies bei der Hochgotik der Fall ist. Neben den drei Thoren, die einen Vorbau zwischen den Streben bilden, ist eine Nischengalerie (mit 28 Standbildern) angebracht, und ebenso sind das zweite und dritte Stockwerk durch gerade Linien begrenzt. Sonst ist aber die Anordnung von vollendeter Klarheit und schönen Verhältnissen; sie erweist sich in der That als eine Grundlage für die spätere reiche Ausbildung der Stirnseitenanlage und ist somit bezeichnend für die Eigenart des „strengen" Stiles. Ebenso sehen wir in Notre Dame bereits eine andere wesentliche Eigenheit der Gotik ausgebildet, das ist die unmittelbare Eingliederung der Türme in das Ganze, welche den Grundgedanken des Aufstrebens in die Höhe auf das deutlichste zum Ausdruck bringen sollten. Die ursprüngliche Zweckbestimmung des Turmes als Glockengehäuse tritt ganz in den

Hintergrund. Bei den altchristlichen Kirchen erscheint der Turm als etwas Selbständiges, er steht daher in der Regel auch abgesondert; die romanische Bauweise brachte ihn bereits in engere Verbindung mit dem Hauptbau, wies ihm aber mehr die freilich bedeutsame Aufgabe zu, gewisse Stellen der Anlage hervorzuheben; in der Gotik wird er zu dem das Ganze beherrschenden Schlußgliede, das aus diesem Ganzen unmittelbar herauswächst.

Es ist begreiflich, daß die großartigen Eigentümlichkeiten dieser Bauten eine nachhaltige Wirkung äußerten und dieselben rasch Nachahmung fanden. Eine Reihe größerer und kleinerer Kirchen entstand nach ihrem Vorbilde zunächst im nördlichen Frankreich; dabei sehen wir das unablässige Bestreben, die noch hervortretenden Mängel zu beseitigen und den Stil fortzubilden. Die Galerien im Innern verschwinden, wodurch eine Ursache

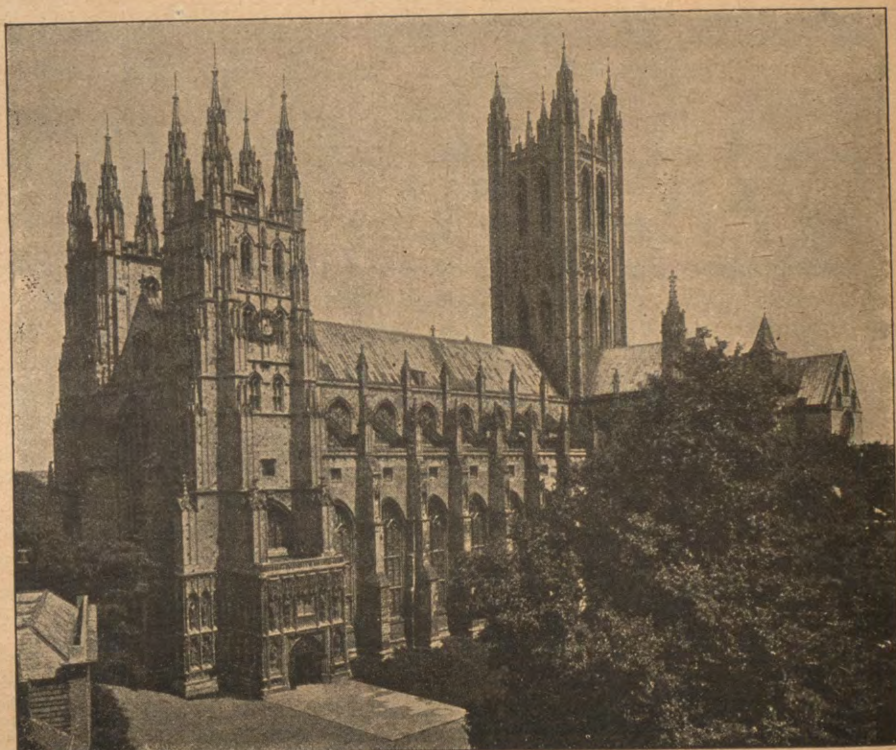


Fig. 289. Hauptkirche zu Canterbury.

der Verdunkelung des Hauptschiffes und der Massigkeit der Pfeiler beseitigt wurde; damit hing auch die Anlage schmaler Gewölbefelder — anstatt quadratischer — zusammen und endlich führte das Streben nach größerer Helligkeit zur Erfindung des Maßwerks. Den Anstoß dazu gab, daß man zwei schmale Fenster nahe an einander rückte und in den Zwickel zwischen den beiden Spitzbogen eine Kreisöffnung anbrachte; dann faßte man durch einen umschließenden Bogen das Ganze zu einer Gruppe zusammen und endlich kam man dazu, anstatt zweier schmaler Fenster ein großes, zweigeteiltes anzulegen und den Teil im Spitzbogen mit Steingitterwerk auszufüllen. Aus dem zweiteiligen entwickelte sich sodann das vierteilige Fenster, das eine noch reichere Gestaltung des Maßwerks bedingte.

Die Anfänge dieser Neuerungen finden sich bereits in der Hauptkirche von Soissons (nach 1212) und in der Abteikirche von St. Yved; ausgebildet erscheinen sie dann bei einer Reihe von Bauten, welche als die vollkommensten Vertreter des strengen (oder früh-

gotischen) Stiles gelten. Zu diesen zählen vor allem die Hauptkirchen von Chartres (1195 begonnen, 1260 eingeweiht), Rheims (1212 begonnen, in der Hauptsache um 1295 vollendet), Amiens (1220—1288) und Bourges (im 13. Jahrhundert erbaut, 1324 eingeweiht). Beachtenswert ist auch der Dom von Rouen, der nach 1107 angefangen und 1280 eingeweiht wurde, obwohl er noch nicht vollendet war; Stirnseite und Türme stammen

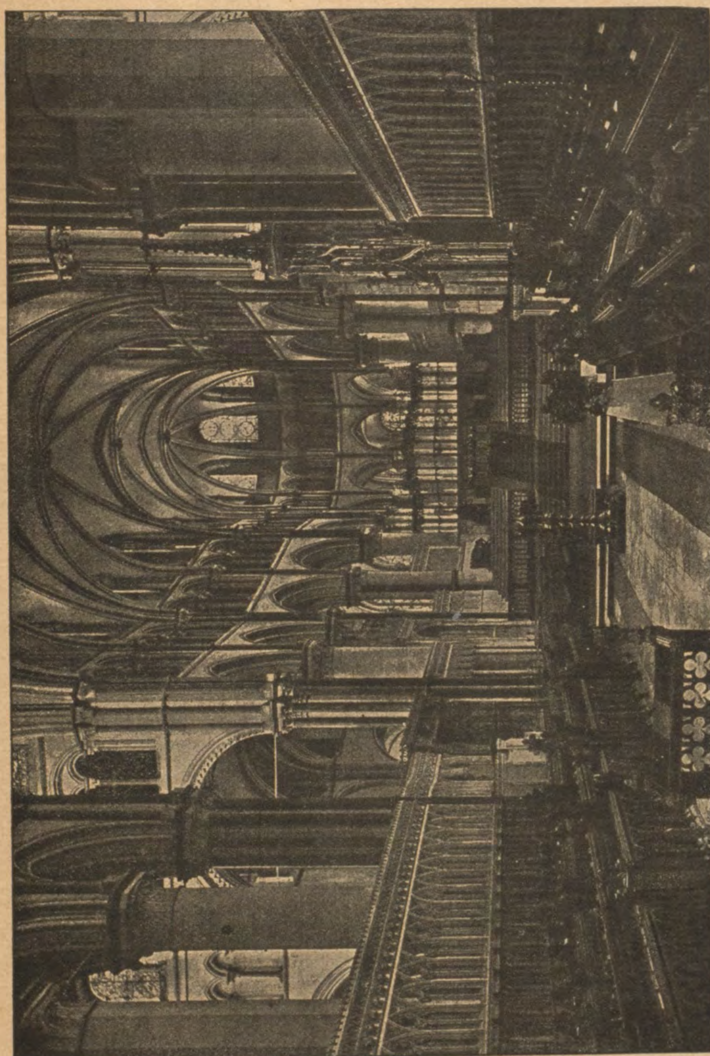


Fig. 290. Inneres der Hauptkirche zu Canterbury.

aus dem 15. Jahrhundert. Das Innere dieses Baues gehört dem strengen Stil, während bei dem Aeußeren der Schmuckstil (spätgotisch) überwiegt. (Vgl. Fig. 280—282.)

Es ist bezeichnend, daß auf französischem Boden man im Allgemeinen an den Formen des strengen Stiles lange Zeit festhielt und sodann gleich zum Schmuckstil überging, so daß die hochgotische Richtung in ausgeprägter Eigenart nur wenige Vertreter hat. Die heilige Kapelle (Sainte Chapelle) (Fig. 283) in Paris könnte man als Uebergang dazu betrachten, obwohl sie schon 1243—51 unter König Ludwig dem Heiligen erbaut wurde, wenn man

nur die ungemein anmutige Leichtigkeit und Schlankheit ins Auge faßt. Diese Schloßkapelle besteht aus einer niedrigen Unterkirche von dreischiffiger Anlage und der einschiffigen Oberkirche, welche fast nur ein Gerippe aus schlanken Pfeilern ist, zwischen welchen die farbige Glasfenster die Wände ersetzen. Sonst waltet noch im Bau der strenge Stil vor, während die Stirnseite und die zwei Treppentürme ebenfalls spätgotischen Schmuck zeigen. Als das vorzüglichste Bauwerk französischer Hochgotik mag die Abteikirche St. Ouen in Rouen gelten (1318 begonnen, 1339 war der Chor vollendet, der Ausbau erfolgte erst im 16. Jahrhundert), welche ebensowohl durch schöne Verhältnisse und Einheitlichkeit, wie durch Luftigkeit und Zierlichkeit in den Einzelheiten sich auszeichnet. Doch tritt eine Neigung zum Schmuckstil auch hier bereits hervor.

Der letztere fand in Frankreich nicht nur seine vollendetste Durchbildung, sondern auch seine weiteste Verbreitung; noch im 17. Jahrhundert entstand im Dome von Orleans (1602—1789 bezw. 1829) ein bedeutsames Werk dieser Richtung. Abgesehen von verschiedenen Bauten, welche ganz derselben angehören, tritt sie uns namentlich, wie bereits angedeutet, in den jüngeren Teilen der früheren Werke, beziehungsweise in Anbauten zu letzteren entgegen. Bei der über mehrere Jahrhunderte währenden Dauer des Baues und dem Wechsel der Meister war es unvermeidlich, daß verschiedene Richtungen zum Ausdruck kamen, zumal gerade die gotische Bauweise an sich eine große Freiheit und Mannigfaltigkeit in den Einzelheiten und somit auch Abänderungen des ursprünglichen Planes gestattet.

Bei den weltlichen Bauten herrscht ebenfalls der Schmuckstil vor; hervorragend und bemerkenswert sind der Justizpalast von Rouen (Ende des 15. Jahrhunderts entstanden), das Hotel Cluny (Absteigehaus der Aebte von Cluny) in Paris (Fig. 284) und das Wohnhaus des Schatzmeisters Jacques Coeur (1445—55) in Bourges. Von den Schloßbauten sind besonders Pierrefonds und das päpstliche Schloß zu Avignon zu nennen, die noch aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen.

War auch die französische Gotik aus einer Verbindung nördlicher und südlicher Eigentümlichkeiten entsprossen, so fand sie doch in dem vormals normannischen Kunstgebiete eine bereitwilligere Aufnahme, als in Südfrankreich, wo sie eigentlich erst nach den Kriegen mit den ketzerischen Albigensern Wurzel faßte. Man hielt im Süden an dem romanischen Stile auch dann noch fest, als der gotische von den Nordfranzosen „eingeführt" worden war. In der That fand die Gotik hier nicht eine allmähliche Entwicklung, sondern wurde als etwas Fertiges aus der Fremde übernommen und dann nur der südländischen Eigenart entsprechend umgebildet. Die meisten gotischen Bauten in der Provence, in Languedoc und in der Auvergne enthalten noch viel romanische Anklänge und weichen im ganzen erheblich von der nordfranzösischen ab. Dazu trug auch der Umstand bei, daß man im Süden vielfach (anstatt des Sandsteins) als Baustoff Ziegel verwandte, was schon eine größere Massigkeit der Mauern und Einfachheit der Formen bedingte. Wir finden ferner auch hier die einschiffige Anlage — große Hallen — bevorzugt, welche schon vormals landesüblich war. Der bedeutsamste gotische Bau des Südens, die Cäcilienkirche von Alby (1282—1476) ist eine solche Hallenkirche und zeigt am besten die besondere Ausbildung der südfranzösischen Gotik.

Die Niederlande. Mehr als im Süden des eigenen Landes gewann die französische Bauweise die Herrschaft in den Niederlanden. Während des romanischen Zeitraumes war dieses Gebiet auch in der Kunst von Deutschland abhängig, und namentlich fand der rheinländische (spätromanische) Stil in den südlichen Landesteilen — dem heutigen Belgien — weite Verbreitung und vollendete Ausbildung, so daß er bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts maßgebend blieb. (Ein hervorragendes Werk dieser Richtung ist die Hauptkirche von Tournay.) Die Verwandtschaft dieses rheinländisch-romanischen mit dem frühgotischen Stile erleichterte natürlich das Eindringen des letzteren, umsomehr, als auch die wallonische Bevölkerung der französischen stammverwandt war. Die nördlichen, plattdeutschen Landesteile blieben zunächst noch mehr unter deutschem Einfluß und zwar im ganzen 13. Jahrhundert; seit aber Holland an die wallonischen Grafen von Hennegau gekommen war (1299),

gewann auch hier das französische Wesen die Oberhand. Vom 14. Jahrhundert ab kann man die gesamten Niederlande hinsichtlich der Baukunst als ein Nebenland Frankreichs betrachten, in welchem die französische Gotik zu einer außerordentlichen Blüte gelangte. Einige Eigentümlichkeiten — glatte Rundpfeiler, flache Decken, geringere Höhe bei größerer Breite, viele (5 bis 7) Schiffe — treten zwar auf, im ganzen ist aber die Entwicklung die gleiche; der strenge Stil bleibt auch hier bis zum 15. Jahrhundert in Geltung und wird dann vom Schmuckstil abgelöst. Die St. Peterskirche in Leyden (seit 1315), die Marien-



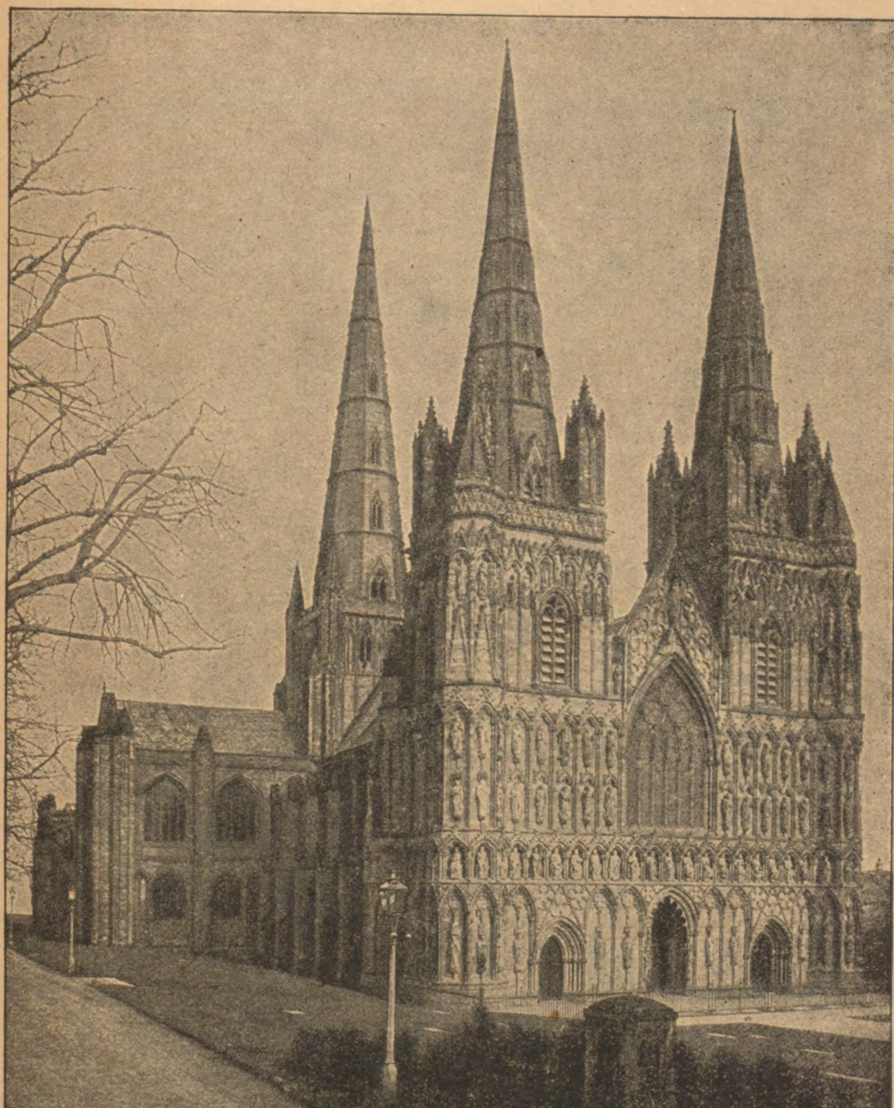
Fig. 291. Hauptkirche zu Salisbury.

kirche zu Hall bei Brüssel (1341—1409), die Hauptkirche in Antwerpen (seit 1352) (Fig. 286) und die Jacobskirche in Lüttich (1513—38) (Fig. 287) gelten als die bedeutendsten Schöpfungen des strengen Stils. Die Letztgenannte ist namentlich deshalb auch bemerkenswert, weil hier schon Züge der Früh-Renaissance auftreten. (Man beachte das Portal und den Dachreiter).

Vor allem sind in den Niederlanden bemerkenswert die weltlichen Bauten gotischen Stiles, welche zahlreicher und prächtiger als in Frankreich auftreten. In letzterem hatte sich der Kunstsinn und Ehrgeiz der städtischen Bürgerschaft hauptsächlich in kirchlichen Bauten bethätigt; die niederländischen Städte, welche sich weitaus größerer Unabhängigkeit von den Landesherren erfreuten, auch durch Handel und Gewerbfleiß zu mächtigem Reichtum gelangt

waren, setzten nun ihren Stolz darein, auch ihre öffentlichen bürgerlichen Bauten großartig zu gestalten. Dazu gehörten namentlich die Markthallen für den Großhandel (Tuchhallen; die Niederlande waren eine Hauptstätte der Tucherzeugung) und die Rathäuser. Neben den Hauptkirchen von Mecheln (1341 begonnen) und Löwen (1373 begonnen), erscheinen daher die Hallen von Ypen (1304 vollendet), Gent (1325) und Brügge (nach 1360), die Stadthäuser von Brügge (1377 begonnen), Brüssel (1401—55), Loewen (1447—63), (Fig. 288) Gent (1518—33) u. a. als Schöpfungen von wirkungsvoller Pracht.

England. Gleichwie im vorigen Zeitraum empfängt auch jetzt England den neuen Stil von Frankreich her; noch ist ja dort in der herrschenden Gesellschaftsschichte, dem normannischen Adel, die französische Sprache allein üblich und erst nach 1360 wird die englische Sprache — bisher nur die des „gemeinen Volkes" — auch im öffentlichen Leben zugelassen. In politischer Hinsicht war freilich die Scheidung bis zum scharfen Gegensatze gediehen, und unter den englischen Normamen das Gefühl eines eigenen, von dem französischen unabhängigen Volkstums bereits entwickelt. Aus diesen Verhältnissen erklärt es sich, daß in England die Gotik ursprünglich ganz die französische Eigenart zeigt, sich aber dann in einer besonderen selbständigen Richtung entwickelt. Die Neigung zu schmuckhafter Gestaltung hatte bereits in der späteren normannisch-romanischen Bauweise sich geltend gemacht und der Cistercienserorden scheint den Spitzbogen nach England verpflanzt zu haben, da er bei den Kirchen derselben zuerst — in Verbindung mit sonst ganz romanischen Formen — auftritt. Die anmutige Zierlichkeit der Frühgotik machte einen nachhaltigen Eindruck, und als 1174 die Hauptkirche zu Canterbury abgebrannt war, wurde ein französischer Meister (Wilhelm von Sens) mit deren Wiederaufbau betraut (Fig. 289 u. 290). Der Ostteil derselben, bereits 1189 vollendet, ist das erste Werk der französisch-frühgotischen Richtung. Ihr vollständig zu folgen, konnte man sich aber doch nicht entschließen, vorerst begnügte man sich noch, immer mehr gotische Formen bei normannischer Grundanlage anzuwenden, beziehungsweise romanische Formen im Geiste der Gotik umzubilden. Denn was an derselben die Engländer reizte, war die äußerliche Schmuckhaftigkeit; das eigentliche Wesen, das in der Baufügung liegt, trat bei ihnen fast ganz in den Hintergrund. Darin ist nun der entscheidende Grund zu suchen, welcher die Entwicklung der englischen Gotik in einer besonderen Richtung bestimmte. Man könnte sie etwa so kennzeichnen: normannisch-romanische Baufügung und Anordnung werden im wesentlichen beibehalten, die gotischen Formen zum Schmuck verwendet und daher auch ausschließlich im Sinne der bloßen Verzierung ausgebildet, wobei sich der besondere englische Geschmack bethätigt. Die lebensvolle Einheitlichkeit, der innere Zusammenhang zwischen Baufügung und Verzierung, fehlt daher den Werken der englischen Frühgotik. Es herrscht die wagerechte Linie vor, während doch die senkrechte, das Aufstreben zur Höhe, dem Geiste der Gotik angemessen ist. Die Rundpfeiler werden mit freien Säulen umstellt, die Spitzbogen ungemein schmal zugespitzt (Lanzettbogen), bei den Gewölben die Rippen zuerst durch eine Scheitelrippe vermehrt und endlich die Sterngewölbe eingeführt; bei den Schmuckformen wird das Zierliche und Schlanke bis zum äußersten getrieben, ja oft übertrieben. Ueberraschend schnell verbreitete sich dieser Stil über das ganze Land, ein Beweis, daß er dem Volksgeiste entsprach; aber auch eine gewisse Gleichförmigkeit aller Bauten ergab sich daraus, die im Gegensatz steht zu der selbständigen Eigenheit, welche jedes der französischen und deutschen Werke auszeichnet. Als bedeutendste Schöpfung der englischen Frühgotik kann man die Hauptkirche von Salisbury betrachten (1220 begonnen) (Fig. 291), der sich eine große Reihe anderer — Beverley, Southwell, Wells, Rochester, York (nur die Kreuzschiffe), Lincoln, Peterborough u. s. w., meist jedoch in ihren älteren Teilen — anschließen. Eine etwas abweichende Gestaltung und zwar ganz im Sinne der französischen Bauweise zeigt die berühmte Westminster-Abtei in London (1245 begonnen, Chor und Kreuzschiff 1269 geweiht), welche auch zuerst französisches Maßwerk erhielt. Im 14. Jahrhundert erfuhr dieser englisch-gotische Stil eine weitere Ausbildung hinsichtlich der Zierformen; man behielt zwar die herkömmliche Art der Baufügung und Grundanlage bei, versuchte jedoch in den Schmuckformen eine



Hauptkirche zu Lichfield.

größere Mannigfaltigkeit und Freiheit zu entwickeln; die Engländer bezeichnen diese Richtung als den „verzierten“ Stil. Die Ausbildung des Maßwerks ist für denselben besonders bezeichnend: hier treten eigentümlich geschweifte Wellenlinien auf, daher man es „fließendes“ Maßwerk genannt hat. Bei den Gewölben werden die Rippen noch weiter vermehrt, so daß sie netzartige Figuren bilden; ihre Bedeutung als Bauglieder geht ganz verloren, sie

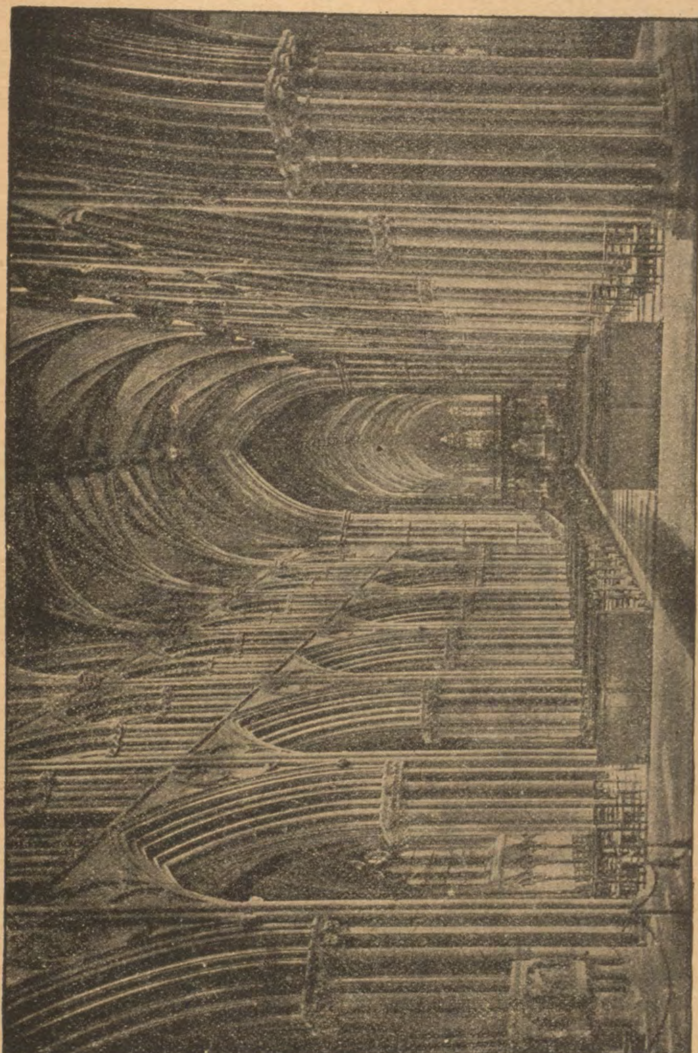


Fig. 292. Inneres der Hauptkirche zu Lichfield.

werden einfach als Zierat aufgefaßt. Die Hauptkirchen von Exeter, Lichfield (S. 301) und York (Langhaus, Chor und Stirnseite, diese Teile 1291—1402 gebaut, vollendet 1472) zeigen diesen Stil in bester Vollendung, der übrigens auch bei den späteren Teilen der vorhin genannten frühenglischen Bauten auftritt.

Der Ueberschwang im Zierwerk, das bis zur Willkür ausschweifende Streben, darin Neues zu erfinden, führten zu einem Rückschlage, der befördert wurde durch die altenglische Vorliebe für das Geradlinige und das Zurückgreifen auf Holzdecken. Letztere hatte man

schon bei einzelnen Bauten im 13. Jahrhundert angewandt und Gewölbe aus Holz anstatt aus Stein gebildet; dies leitete zu dem Versuche, das Gewölbe durch ein künstliches Hängewerk aus Holz zu ersetzen, welches ganz malerisch wirkte und daher dem englischen Geschmacke entsprach. Dann aber ahmte man die Erscheinung desselben wieder in Stein nach und kam so zur Bildung der eigenartigen krausen Fächergewölbe, oft mit freischwebenden Schlußsteinen, nicht unähnlich den arabischen Stalaktitengewölben; ferner gab die beliebt gewordene Anlage riesig großer Fenster den Anstoß zur Umbildung des Maßwerks durch Einfügung geradliniger Pfosten und Querstäbe, die zur Stütze notwendig wurden; und weiterhin gab man überhaupt die Wellenlinien auf und fügte das ganze Maßwerk aus rechtwinklig verschlungenen, geradlinigen Stäben. Dies führte nun wieder zu einer Abänderung des Spitzbogens; schon bei dem „verzierten Stil" hatte man den Lanzettbogen durch den stumpfen Spitzbogen ersetzt und auch den geschweiften Bogen

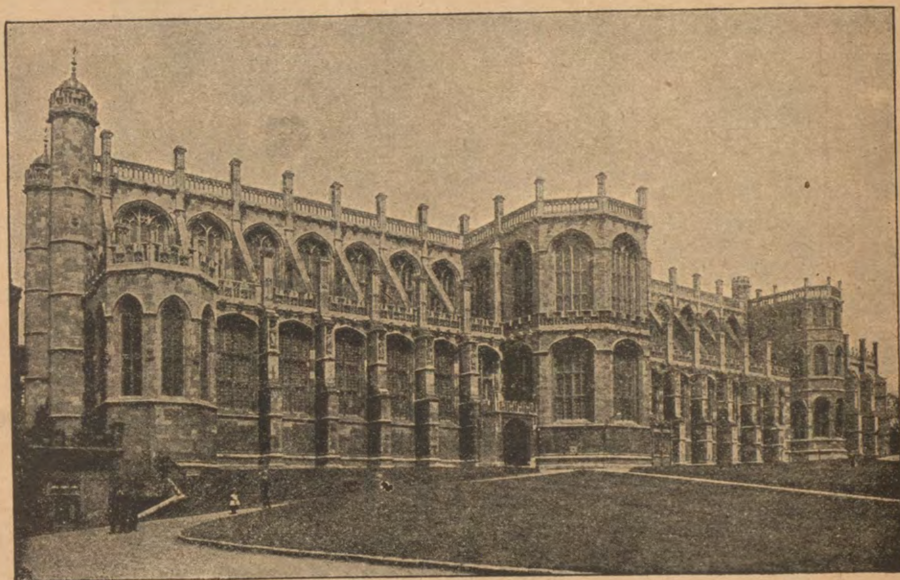


Fig. 293. Schloß Windsor mit der Kapelle.

angewendet. Nun führte man einen flachen und breiten Bogen ein, welcher bezeichnend für die spätenglische Gotik ist und Tudorbogen genannt wird. Diese Veränderungen sind die wesentlichsten Eigenheiten jener Richtung, für welche der Name englischer „Perpendikularstil" (Pendelstil) üblich ist. Sie wurde seit 1390 herrschend; ihre völlige Ausbildung geht auf den Meister Wilhelm v. Wykeham zurück, der später Bischof von Winchester wurde. Als Baumeister des Königs, dann als Bischof selbst Bauherr, führte er eine Reihe von Werken aus, unter welchen die Hauptkirche von Winchester das bedeutendste ist.

Weitere bedeutsame Schöpfungen dieses Stiles sind das Langhaus der Hauptkirche von Canterbury, dann jene von Gloucester, die Halle im Schloß Westminster und die Georgskapelle in Schloß Windsor.

Ebenso wie in den Niederlanden hat auch in England der gotische Stil in den weltlichen Bauten ganz hervorragend sich entfaltet. Dort sind es namentlich die Rathäuser und Kaufhallen, hier jedoch die Schlösser des Adels, in welchen die Baukunst dieser Zeit und Richtung sich beteiligte. Der normannische Adel, welcher als Eroberer ins Land gekommen war, hatte in dem vorigen Zeitraum allenthalben feste Zwingburgen errichtet; nun aber war seine Herrschaft gesichert, und man brauchte nicht mehr alles Gewicht auf

die Wehrhaftigkeit zu legen, welche die Eigenart des normannisch-romanischen Burgbaues kennzeichnet. Wohl erscheinen auch jetzt noch die Schlösser als Vesten, doch tritt schon mehr ihre Eigenschaft als Herrensitz hervor, der stattlich im Aeußeren und wohnlich im Innern, mit seinen weiten Hallen als Festräumen und mit den Zierformen an Thoren, Fenstern, Türmen und Giebeln, kurz durch die Pracht des Besitzers Macht kundthun soll. Das Schloß Windsor (mit der St. Georgskapelle), welches König Eduard III. (um 1350) umbauen ließ (der oben erwähnte William war dabei beschäftigt), zeigt die Art des englischen Schloßbaustiles in schöner Weise. (Fig. 294.)

Spanien und Portugal. Der Einfluß der französischen Gotik erstreckte sich nicht nur nordwärts, auch die pyrenäische Halbinsel unterlag ihm. Diese hatte den romanischen Stil von Südfrankreich übernommen und mit Hinzufügung arabischer Formen eigentümlich ausgebildet; diesmal aber wird nicht die südfranzösische Auffassung, sondern die nordfranzösische maßgebend. Die Hauptkirche von Burgos (1221 gegründet), welche als erster gotischer Bau erscheint, ist ganz nach nordfranzösischem Muster angelegt (die Stirnseite wurde jedoch erst 1442—56 von einem deutschen Meister, Hans von Köln, ausgebaut); das Gleiche ist der Fall bei den Hauptkirchen von Toledo (1227 begonnen), die bereits ein



Fig. 294. Schloß Windsor.
Gesamtansicht.

spanischer Meister baut, und von Leon. Bald erfolgte jedoch auch hier eine der Landesart entsprechende Ausbildung des Stiles. Die südländische Vorliebe für weite Räume macht sich geltend, sie werden daher mehr breit als hoch angelegt, die wagerechten Linien werden deshalb auch nicht in dem Maße zurückgedrängt, wie in der Hochgotik; das geringere Lichtbedürfnis in dem sonnenhellen Lande führt zur Verkleinerung der Fenster, wodurch wieder die Mauern massiger werden, schließlich nimmt man noch von den Arabern die Kuppel herüber und überwölbt mit einer solchen die Vierung des Kreuzschiffes. Wird im Allgemeinen der Grundplan einfacher angeordnet, die Baufügung minder kühn und luftig, so gestaltet man dagegen das Zierwerk des Aeußeren ungemein prunkvoll, fast bis zur Uebertreibung in seiner verwirrenden, krausen Formen-Mannigfaltigkeit. Diese Bauten stimmen ganz zu der spanisch-portugiesischen Volkseigenart; ernster Stolz, vornehme Würde und Prachtliebe prägen sich darin aus. Die Gotik der pyrenäischen Halbinsel entspricht daher vorwiegend der spätgotischen Richtung des Nordens, augenfälligste Eigenheit ist der Schmuckreichtum. Die hervorragendsten Werke des eigen-spanischen Stiles sind die Hauptkirchen von Barcelona (seit 1298), Valencia (seit 1262), Gerona, Sevilla (seit 1403) und die Kirche San Juan in Toledo (1476 begonnen). Noch im 16. Jahrhundert erhielt er sich, wie die Dome von Segovia und Salamanca beweisen; freilich mischen sich da schon Formen des Renaissancestiles ein. Letztere finden sich übrigens auch schon im Innenschmuck der oben genannten ältesten gotischen Hauptkirche von Burgos, an welcher man am besten die ganze Entwicklung der spanischen Gotik beobachten kann, da ihre Bauzeit vom 13. bis zum 16. Jahrhundert währte.

In Portugal sind die Klosterkirchen von Batalha (1385 begonnen) und Belem (1500 begonnen) die hervorragendsten Schöpfungen, insbesondere ist bei der ersteren die im 16. Jahrhundert angebaute, jedoch unvollendete Grabkapelle des Königs Manuel I. bemerkenswert, welche mit ihren sinnverwirrend üppigen, abenteuerlichen Zierformen alles überbietet, was sonst die Gotik in dieser Hinsicht geleistet hat.



Fig. 295. Hauptkirche zu Burgos.

Bei den weltlichen Prachtbauten der pyrenäischen Halbinsel im 15. Jahrhundert tritt eine starke Beeinflussung der gotischen durch die arabische Bauweise beziehungsweise die Vermischung der beiderseitigen Formen hervor, so daß diese einen ganz eigenartigen Stil zeigen, den man den Mozarabischen oder Mudejar-Stil nennt. Er enthält in der Grundanlage auch noch romanische Anklänge. Die glanzvolle Erscheinung der maurischen Paläste bestimmte wohl die christlichen Fürsten zur Nachahmung derselben und sicher bedienten sie sich dabei auch der geschulten maurischen Künstler.

* * *

Deutschland. Englische Kunstschriftsteller haben die Erfindung des gotischen Stils für ihr Land in Anspruch genommen, weil schon nach 1150 in einigen Cistercienser Kirchen der Spitzbogen zur Anwendung kam; mit mehr Recht dürften dies die Deutschen thun, die sich bescheiden damit begnügen, ihre spätromanische Bauweise einen „Uebergangsstil" zu nennen. An früherer Stelle wurde bereits auseinandergesetzt, daß in letzterem bereits die Ansätze und Keime zu der gotischen Richtung vorhanden sind, und gewiß könnte man sagen, daß die Deutschen auch ohne Anregung von außen die Gotik „erfunden" haben würden, sobald sie sich aus dem Banne der Anhänglichkeit an den volkstümlichen romanischen Stil völlig befreit hätten. Der stärkere Beharrungssinn der Deutschen — gegenüber der leichtbeweglichen Geistesrichtung ihrer westlichen Nachbarn — kam eben auch hier zur Geltung. Sodann entsprach ja die spätromanische Bauweise — wie sie insbesondere am Rheine sich ausgebildet hatte — nicht blos den Anforderungen der Zweckmäßigkeit, sondern auch jenen der schönen Gefälligkeit, vor allem aber dem Volksgeiste. Nicht so sehr die Aeußerlichkeiten des gotischen Stiles, seine Zierformen, waren es daher, welche die Deutschen zur Aufnahme desselben bestimmten, sondern vielmehr die Grundgedanken der Baufügung, deren Bedeutung man bald erkannte, dann aber auch sofort folgerichtig entwickelte. Daraus ergab sich die Erscheinung, daß der strenge (frühgotische) Stil auf deutschem Boden nur wenig vertreten ist, dagegen die Hochgotik hier ihre eigentliche Stätte und Heimat fand. Die deutschen Meister haben die Grundsätze der Baufügung völlig durchgebildet, und die freie Beherrschung derselben gestattete nun auch ihrer Erfindungsgabe, sich in der kühnen Gestaltung der Einzelheiten, in der glanzvollen Ausführung der Zierformen schöpferisch zu bethätigen.

Wenn also auch die Gotik nicht in Deutschland entstanden ist, so fand andererseits ebenso wenig eine bloße „Nachahmung" statt, vielmehr ist das Verhältnis richtig zu kennzeichnen als eine „selbständige Verwertung der neuen Grundsätze und Formen" und zwar

zunächst im Anschluß an die einheimische Bauweise. Einzelne solcher Formen treten schon im Dome zu Magdeburg, in der St. Georgskirche zu Limburg, in der St. Gereonskirche zu Köln u. a. O. auf; eine durchgängige Anwendung der neuen Bauweise findet sich sodann in zwei Kirchen, welche ziemlich gleichzeitig entstanden, aber von ganz verschiedener Grundanlage sind, der Liebfrauenkirche zu Trier (1227—44) und der Elisabethkirche zu Marburg (1235—83). Jene ist ein sogenannter Zentralbau, bei dem alle Teile sich gleichmäßig um die Mitte anordnen — der Grundplan ist ein griechisches, d. h. gleicharmiges Kreuz, mit Einbauten in den Winkeln zwischen den Armen —, letztere eine Hallenkirche, also von einer Form, welche Deutschland eigentümlich ist.

Die Hallenkirchen treten schon im romanischen Zeitraum und zwar in Westfalen auf und finden in dem jetzigen eine ziemlich weite Verbreitung. Den Anlaß zu dieser Neuerung, welche die romanische Basilika-Form in Westfalen verdrängte, gab wohl das Bedürfnis, die Räume heller und luftiger zu gestalten, was eben durch die gleiche Höhe der Seitenschiffe mit dem Mittelschiffe — darin und in dem gemeinschaftlichen Dache aller Schiffe besteht das Wesen der Hallenkirche — erzielt wurde. (Die Strebebogen wurden bei diesen überflüssig und entfielen daher.) Die Form der Hallenkirchen wurde namentlich bei den Backsteinbauten im nördlichen Deutschland beliebt. Diese zeigen eine besondere abweichende Gestaltung des Stiles, welche durch den Baustoff bedingt ist. Die Mauern sind massiger, weniger mit Oeffnungen durchbrochen, die Pfeiler achteckig, der Chor schließt meist flach ab, die Türme sind viereckig. Die ganze Erscheinung ist einfacher, wie dies auch bei den gotischen Kirchen Südfrankreichs der Fall ist, wo gleichfalls mit Ziegeln gebaut wurde. Diese norddeutschen Backsteinbauten sind daher als eine besondere Gruppe innerhalb der Gotik zu betrachten.

Mit den beiden obengenannten Meisterwerken war der neuen Bauweise der Weg zur siegreichen Herrschaft eröffnet. Noch während ihres Entstehens hatten auch anderwärts schon sich Ansätze dazu gezeigt, die nun unter dem Einflusse jener Schöpfungen rasch sich entwickelten. Man nahm keinen Anstand, sie ohne weiteres auch bei Bauten anzuwenden, die im „älteren Stile“ begonnen worden waren. Damals galten eben noch nicht die schulmäßigen Lehren von „Stileinheit“, die Meister nahmen frischweg alle Neuerungen und Erfahrungen auf, verarbeiteten sie selbständig und schufen damit jene lebensvollen Werke von persönlicher Eigenart, die trotz des Mangels an regelrechter Einheitlichkeit doch jenen schönen Einklang zeigen, der allem natürlich Gewonnenen eigen ist.

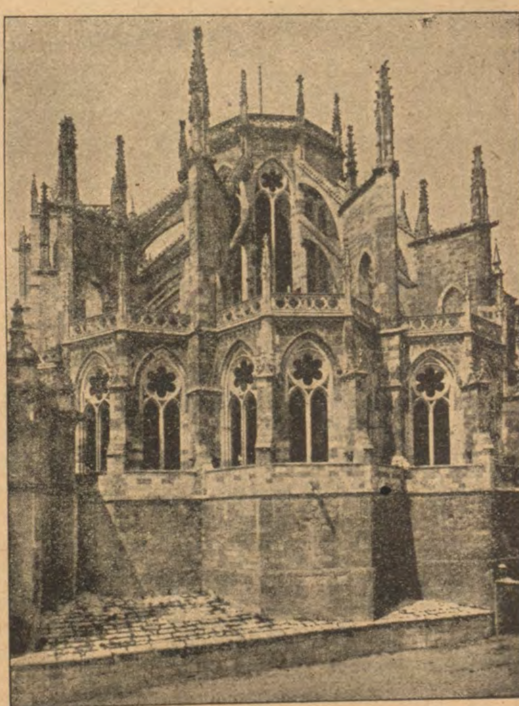


Fig. 296. Chor der Kirche zu Leon.

Ein glänzendes Beispiel dieser kühnen Verbindung alter und neuer Richtung ist das Straßburger Münster, ein zweites der Dom zu Freiburg im Breisgau. In Straßburg ist das um 1240 vollendete Querschiff noch romanisch, das Langhaus (1275 vollendet, nach einem Brande 1298 in seinem oberen Teile umgestaltet und erhöht) wurde in der neuen Weise errichtet,

jedoch in überaus geschickter Weise dem älteren Teile angepaßt. 1277 begann dann Erwin von Steinbach mit dem Bau der Stirnseite, eine der geistvollsten Schöpfungen der Baukunst, welche auch deshalb bemerkenswert ist, weil sie französische und deutsche Art vereinigt.

Zur selben Zeit arbeitete man an dem berühmtesten Werk gotischen Stiles in Deutschland, dem Dom zu Köln, zu welchem am 14. August 1248 der Grundstein gelegt worden war. (Der alte Dom war durch einen Brand teilweise zerstört worden, doch bestand das Langhaus desselben noch bis 1325). Man begann wie üblich mit dem Chore, der 1322 eingeweiht wurde; der Weiterbau vollzog sich dann äußerst langsam, 1437 war die Vorhalle im südlichen Turm vollendet und dieser selbst bis zu einer Höhe von 55 m emporgeführt, seit 1509 stockte der Bau völlig. Erst im 19. Jahrhundert wurde derselbe wieder aufgenommen und seit 1842 thatkräftig gefördert, so daß 1863 der Dom selbst und 1880 die beiden Türme vollendet waren.

An dem Kölner Dome läßt sich die ganze Entwicklung der deutschen Gotik verfolgen. Die unteren Teile des Chores sind noch im strengen Stil gehalten, die oberen Teile, Langhaus und Stirnseite zeigen die allmählichen Fortschritte, die wechselnde Geschmacksrichtung und persönliche Auffassung der verschiedenen Meister im Laufe der langen Bauzeit und sind in der That die prächtigsten Zeugen für die künstlerische Schöpferkraft, die in der Hochgotik wie im Schmuckstil waltete. Bei den neuzeitlichen Bauteilen hat man sich allerdings an die alten Pläne gehalten, aber in dem Festhalten an Einheitlichkeit und Gleichmäßigkeit zeigt sich der Geist der Neuzeit; es fehlt die Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit der Einzelheiten, deren jeder der mittelalterliche Kunstgeist immer eine selbständige Eigenart zu verleihen wußte. Daß durch die sogenannte „Freilegung" des Domes der Eindruck desselben nicht gewonnen hat, ist wohl erklärlich. Die alten Meister berücksichtigten mit feinem Verständnis stets die ganze Umgebung, und da die gotischen Kirchen meist in enggebauten Städten standen, wurde alles auf die Betrachtung von einem nahen Standpunkte aus berechnet, nur von einem solchen aus erscheinen dem Auge alle Formen in einem richtigen Verhältnis. Wenn daher das Aeußere auf manchen Beschauer nicht die erwartete Wirkung ausübt, so mag er die Gründe in den genannten Umständen suchen. Unvergleichlich großartig ist dagegen der Eindruck des Inneren und von diesem gilt in Wahrheit der Satz, daß der Kölner Dom die vollendetste Leistung der Hochgotik darstellt.

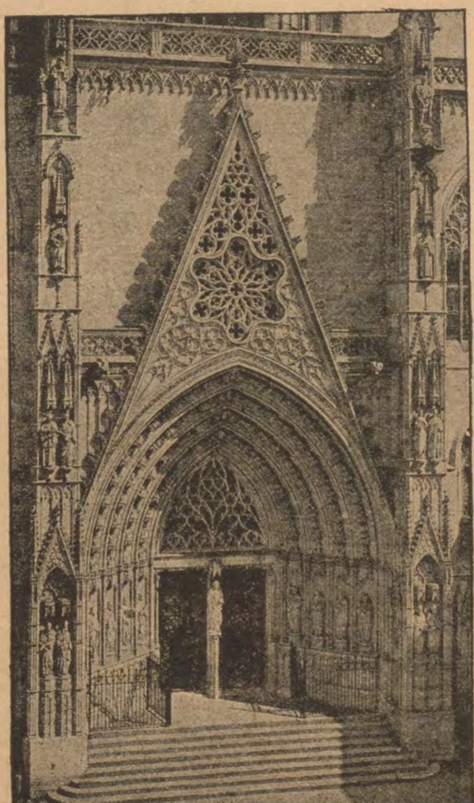


Fig. 297. Portal der Hauptkirche zu Barcelona.

Wie dieser als der vornehmste Vertreter der meistüblichen Gattung — gewölbte Basilika mit höherem Mittelschiff und niedrigeren Abseiten — erscheint, so kann für die Form der Hallenkirchen jenen Rang der Stephansdom in Wien beanspruchen. Allerdings sind die Seitenschiffe nicht genau gleich hoch mit dem Mittelschiffe, doch fällt dies um so weniger ins Gewicht, als

dieser Bau überhaupt so viel besondere Eigentümlichkeiten aufweist, daß er als eine der merkwürdigsten Erscheinungen der ganzen gotischen Stilrichtung zu betrachten ist.

Auch bei dem Meißner Dom, dem unter den Hallenkirchen wohl die zweite Stelle gebührt, treten solche Eigentümlichkeiten auf, welche hier vielleicht darauf zurückzuführen sind, daß ursprünglich keine Hallenkirche geplant war.

Unter den norddeutschen — kirchlichen — Backsteinbauten darf man als den bedeutsamsten die Marienkirche zu Danzig hervorheben, bei der namentlich das Innere großartig gestaltet ist, während die Marienkirche zu Prenzlau durch die überaus zierlichen Giebelbildungen an dem Aeußeren des Chores sich auszeichnet. (Zur vollen Entfaltung seiner Eigenart kam dieser norddeutsche Stil in den weltlichen Bauten, von denen später die Rede sein wird.)

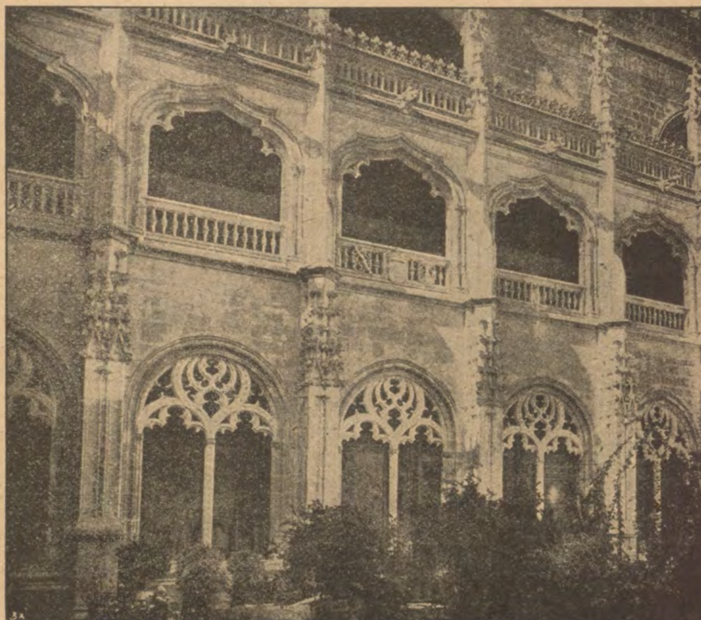


Fig. 298. Aus dem Hofe der Kirche San Juan in Toledo.

Entwicklungsgang der Gotik in Deutschland. Bauhütten. — Wesentlich bezeichnend für die ganze Richtung — insbesondere aber für die Hochgotik — ist es, daß sie die größte Freiheit in der Anwendung der Grundgesetze und Formen gestattete, und daher eine unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zeitigte. Jedes der halbwegs bedeutenden Werke erweist sich von einer gewissen Selbständigkeit und hat irgend etwas Eigentümliches, so daß es fast notwendig wäre, auf alle einzeln einzugehen, um einen vollständigeren Ueberblick über die Gesamtentwicklung zu geben. Andererseits läßt sich der Gang derselben doch mit einigen allgemeinen Sätzen kennzeichnen, wenn man sich auf die entscheidenden Dinge beschränkt, und ersehen kann man diesen Gang auch an den meisten Hauptwerken, da sich die Formen des reichen (hochgotischen) und des Schmuckstiles (Spätgotik) infolge der langen Bauzeiten an denselben vorfinden. (Seltener ist der strenge Stil vertreten.)

Ich will nun versuchen, einige solcher Leitsätze aufzustellen und sodann noch auf einige Beispiele von besonderer Eigenart hinweisen. — Was im 13. Jahrhundert entstanden ist, läßt erkennen, daß jeder Meister noch ganz seiner persönlichen Auffassung folgte, und das, was er gelernt und gesehen, in seinem Sinne zu verarbeiten suchte. Im 14. Jahrhundert finden wir bereits die leitenden Gesetze festgestellt, und die Meister brauchten nicht mehr durch eigene Versuche solche aufzufinden; die Handfertigkeit ist ausgebildet und die Arbeiter sind handwerksmäßig geschult; noch ist aber das eigene Kunstgefühl bei Meistern und Bauleuten lebendig und man wendet die Gesetze frei und in selbständiger Weise an. Mit dem 15. Jahrhundert beginnt die schulmäßige Auffassung die künstlerische Freiheit einzuengen, während die vollentwickelte Arbeitsfertigkeit zu allerlei Künsteleien sowohl in Baufügung, wie in Schmuckformen verleitet. Da im Wesentlichen nichts Neues

mehr zu erfinnen ist, so sucht sich späterhin die Erfindungsgabe des Einzelnen entweder im Nebensächlichen oder in Uebertreibungen zu bethätigen, bis zuletzt der Kunstgeist ganz erlahmt und nur die Formensprache des Stiles verständnislos nachgeahmt wird.

Hinsichtlich der augenfälligen Erscheinung läßt sich der Werdegang etwa so kennzeichnen: anfänglich wird die Schönheitswirkung zu erzielen gesucht durch einfache und edle Großartigkeit, vornehmlich mittelst der Baufügung, sodann durch Ueppigkeit und feine Ausführung der schmuckhaften Einzelheiten, weiterhin durch wunderliche und seltsame Gestaltungen bei nicht selten gekünstelter Baufügung; zuletzt herrscht Nüchternheit und Kahlheit vor.

Mit der Ausbildung der Bauhütten als geschlossene Gemeinschaften sowohl der Entwerfenden wie der Ausführenden, also der Bau-Künstler und -Handwerker, stand im engen Zusammenhang auch jene der Kunstlehren oder dessen, was man „Theorie" zu

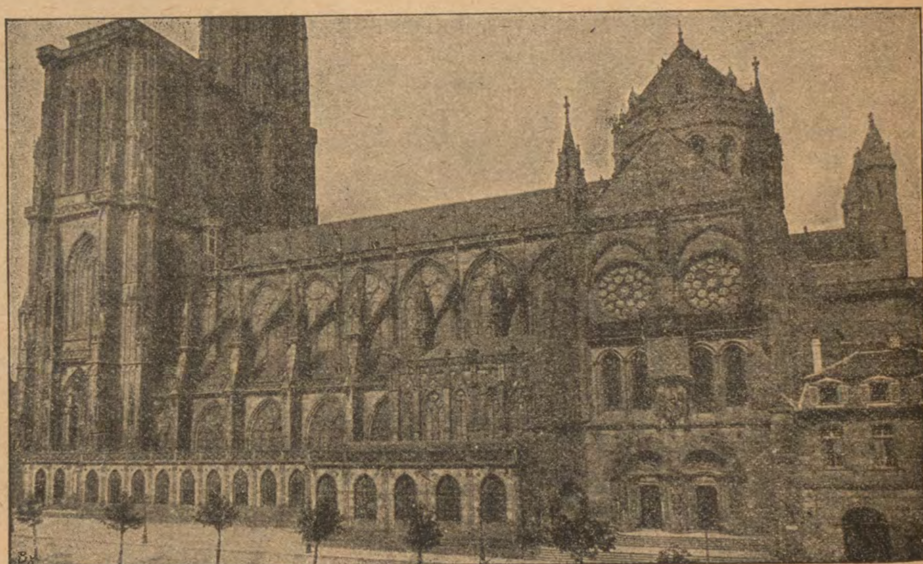
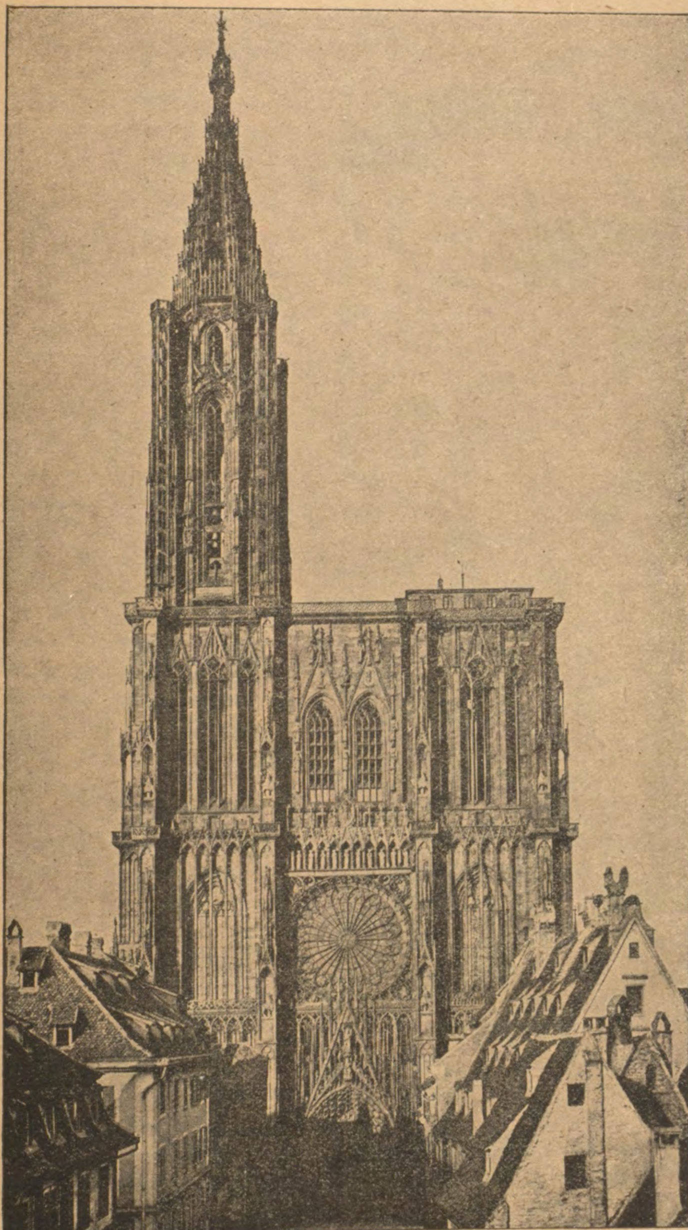


Fig. 299. Das Münster zu Straßburg.
Seitenansicht.

nennen pflegt. In weit geringerem Grade jedoch, als man erwarten sollte, ergaben sich daraus sogenannte „Schulen", d. h. Künstlerkreise, die an einer bestimmten, von einem Meister angebahnten Richtung genau festhalten. Eher sind noch zu Beginn des 13. Jahrhunderts Ansätze dazu vorhanden, in der Blütezeit ist freie Selbständigkeit des Einzelnen die Regel. Wohl aber lassen sich einzelne Gruppen unterscheiden, innerhalb deren, infolge übereinstimmender Auffassung, eine gewisse Verwandtschaft besteht. Es ist ja einerseits selbstverständlich, daß die aus einer Bauhütte hervorgegangenen Meister mehr oder weniger gemeinsame Anschauungen hatten, wie andererseits wieder die Geschmacksrichtung der Bauherren nach örtlichen Kreisen entweder durch vorhandene Werke, oder durch Landes- und Stammeseigenart in gleichem Sinne beeinflußt wurde. So ergaben sich beispielsweise für die Rheinlande solche verwandte oder gemeinsame Züge in den Werken, sowohl durch den Einfluß der Kölner und Straßburger Bauhütte, wie infolge der geschichtlichen Entwicklung (Uebergangsstil) und der Herrschaft geistlicher Fürsten; in Westfalen blieb von altersher die Vorliebe für Einfachheit bestehen, während die Bürgerschaft der süddeutschen Reichsstädte zum Prunk neigte. Auf österreichischem Boden hing die Kunst von den Landesfürsten ab, da es an reichen, freien Städten fehlte, neben ihnen treten nur noch die Klöster als Bau-



Das Münster zu Straßburg.

herren auf. Die besondere Stellung Norddeutschlands wurde bereits besprochen.

Daß der gotische Stil in Deutschland zu seiner vollsten Blüte gelangte, ist wohl zu erklären. Drei Eigenschaften kennzeichnen den germanischen Kunstgeist: die stete Bereitwilligkeit, jeden neuen Gedanken aufzunehmen und in seinem Sinne zu verarbeiten, sodann die Folgerichtigkeit und Gründlichkeit, mit der dies erfolgt. Aus den von der antik-altchristlichen Richtung übernommenen Grundzügen hatte er den romanischen Stil ausgebildet, in gleicher Weise geschah dies mit den Baufügungsgedanken der Gotik. Eigentlich waren ja diese ziemlich einfach, in letzter Linie betrafen sie die günstigere Verteilung des Druckes lastender Teile und die Gewinnung höherer Innenräume.

(Im gewissen Sinne kann man den Spitzbogen als ein Gegenstück zu der Giebelfügung betrachten. Bei dieser wird die Ueberspannung eines Zwischenraumes anstatt durch einen geraden Balken durch zwei schief gestellte und gegen einander gestemmte vollzogen, dadurch die Wirkung der eigenen Schwere vermindert, die tragende Kraft durch die stützende erhöht, der Druck der Deckenlast besser auf die Stützpunkte geleitet. Durch das Gegeneinanderstemmen zweier Bogenstücke erzielte man die gleiche Wirkung.)

* * *

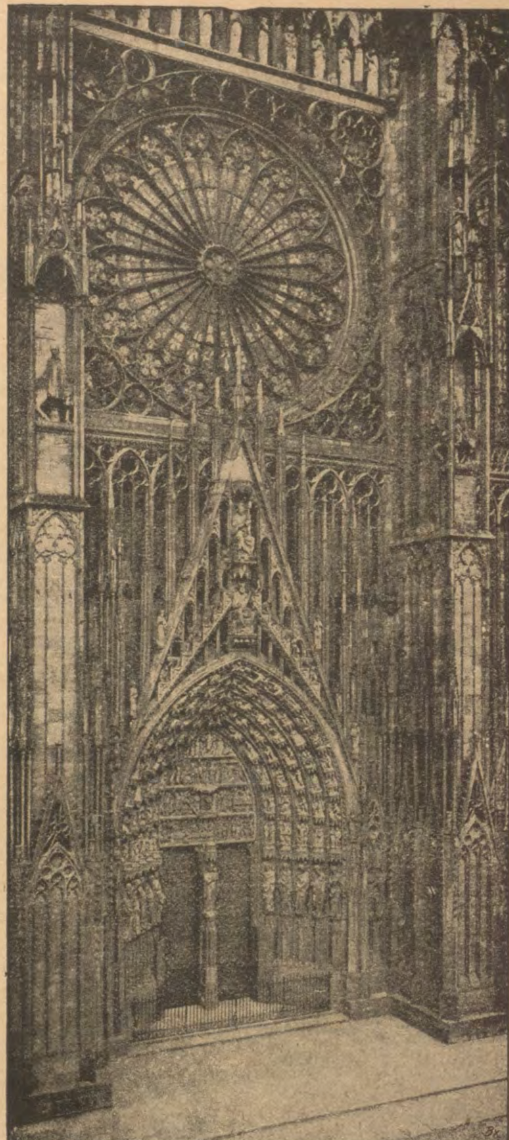


Fig. 300. Hauptportal und Fensterrose des Münsters zu Straßburg.

Baumeister. Die Thatsache, daß in diesem Zeitraum die persönliche Eigenart der Meister maßgebend hervortritt, rechtfertigt es wohl, wenn ich wenigstens einiger der bedeutendsten noch in Kürze gedenke. Die Nachrichten sind allerdings sehr spärlich, so daß wir von den meisten wenig mehr als die Zeit ihrer Thätigkeit wissen.

Mit der Geschichte des Straßburger Münsters verknüpft sich der Name Erwin von Steinbach, der 1277 den Bau der Schauseite und der Türme begann und bis zu seinem Tode (1318) die Bauleitung behielt. Sein Sohn Johannes setzte den Bau fort (bis 1339), den hundert Jahre später Hans Hültz aus Köln beendete.

Als erster Baumeister am Kölner Dom wird Gerhard von Rile genannt, dessen Thätigkeit in die Zeit von 1254—1295 fällt. Von ihm rührt vielleicht der Gesamtplan dieses herrlichen Bauwerkes her, sicher der Plan zum Chor. Von seinen Nachfolgern sind zu nennen Meister Arnold (thätig 1295—1301), dessen Sohn Johannes (gest. 1330)

und von späteren **Andreas von Everdingen** (um 1410) und **Nikolaus von Büren** (gest. 1445).

Aus dem schwäbischen Gmünd stammen zwei sehr angesehene Meister, von denen der eine, **Peter**, den von Matthias aus Arras begonnenen Dom zu Prag ausbaute (1385), während Meister **Heinrich**, auch Arler genannt, am Mailänder Dombau beteiligt war. Zu nennen sind außerdem noch **Wilhelm von Marburg** (gest. 1366), Erbauer der

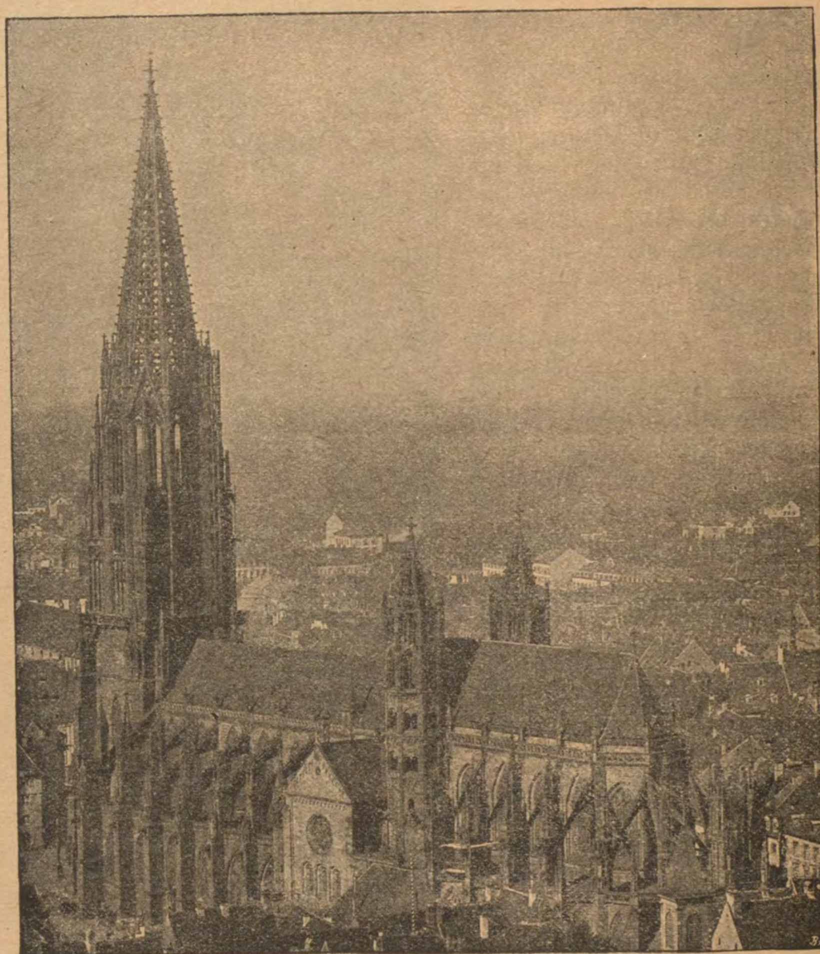


Fig. 301. **Das Münster zu Freiburg.**

Martinskirche in Kolmar und der Peterskirche in Straßburg; **Ulrich von Ensingen**, thätig 1390—1429, aus einer angesehenen Baukünstlerfamilie, die hauptsächlich am Ulmer Münster beschäftigt war; und in Oesterreich Meister **Wenzel** (gest. 1404), der Erbauer des Turmes von S. Stephan in Wien.

Polen und Ungarn. Weit über die Grenzen des politischen und Sprachgebietes hinaus nach Osten und Südosten reichte die Herrschaft der deutschen Kultur und somit auch der Kunst. (Für Böhmen, das ja damals ein Teil des deutschen Reiches war, ist dies selbstverständlich.) Dieser deutsche Einfluß blieb maßgebend in dem ganzen Bereich des katholischen Bekenntnisses, also in Polen und Ungarn, während mit dem griechischen Glaubensbekenntnis

der byzantinische Stil verknüpft blieb. Wir finden denn auch in den genannten Ländern einige bemerkenswerte Bauten gotischen Stils, so in Krakau die 1226 gegründete Marienkirche und den Dom (1320—59); auf ungarischem Boden die Hauptkirche in Leutschau, die Michaelskirche und den Dom zu Kaschau, letzterer wurde jedoch von französischen



Fig. 302. Der Dom zu Köln.
Seitenansicht.

Meistern erbaut. Zu einer besonderen eigentümlichen Stilentwicklung kam es in diesen Ländern allerdings nicht.

Dänemark. Ebenso wenig war dies der Fall in Dänemark, woschon in dem vorherigen Zeitraume der norddeutsche Backsteinbau Verbreitung gefunden hatte und nun auch die gotischen Formen zur Anwendung kamen. Das Hauptwerk der gotischen Richtung ist hier die Kirche von Odense.

Schweden und Norwegen. Mehr Eigentümlichkeit weisen die skandinavischen Reiche Norwegen und Schweden auf, wo sich deutsche und englische Einflüsse begegneten und auch die volkseigene Bauweise (— die bereits bei dem früheren Zeitraume erwähnten Stabkirchen —) sich in Geltung erhielt. In Norwegen folgte man mehr der englischen Richtung, — der Dom zu Drontheim (1248—99) und die Königshalle in Bergen (1248—60) sind hervorzuheben — während in Schweden die deutsche überwog. Das bedeutsamste Werk ist hier der Dom zu Upsala (1260—1438).

* * *

Italien. Die vorurteilsfreie Aufnahme jedes verwendbaren Gedankens ist bei einem jugendfrischen Volksgeiste etwas natürliches; sie findet aber dort nicht statt, wo Ueberlieferungen eingewurzelt, sozusagen bodenständig sind. Dies war in Italien der Fall, wo



Fig. 303. Inneres des Domes zu Köln.

die antike Kunst immer noch nachwirkte. Der germanische Bestandteil im italischen Volkstum war in diesem Zeitraume längst überwuchert, und letzteres fühlte sich als „römische" Nachkommenschaft dazu berechtigt, gleich den Vorfahren die Fremden als Barbaren stolz zu verachten. Daß die persönlichen Träger der allbeherrschenden Gewalt der Kirche vorwiegend italische Volksgenossen waren, trug nicht wenig dazu bei. Dem beweglichen südlicher Volksgeist fehlten aber auch jene beiden anderen germanischen Züge, die Gründlichkeit und Folgerichtigkeit in der Behandlung eines künstlerischen Gedankens; ihm lag mehr daran, unmittelbare Wirkung in leichtverständlicher, ausdrucksvoller Weise zu erzielen.

Darin ist der letzte Grund für die Erscheinung zu suchen, daß die gotische Richtung in Italien nur mit Widerstreben aufgenommen wurde und nicht Wurzel fassen konnte. Sie blieb etwas „Fremdes", ja wurde bald als „barbarisch" verschrieen. Die Bezeichnung „gotisch" stammt von den Italienern und sollte ein Schimpfname sein, da ihnen die Goten als die verhaßten Vertreter des Barbarentums galten, welches die römische Kultur zerstört hatte. — Noch einige andere, mehr äußerliche Umstände traten hinzu; in Italien war man

breite Räume gewöhnt, hatte nicht das Bedürfnis nach großen Lichtöffnungen, im Gegenteil nach schattigen, weil kühlen, Innenräumen, auch bestand die Vorliebe für Farbe, welche bei dem gotischen Stile nicht befriedigt wurde.

Gefällig an diesem erschien nur das bildnerische Zierwerk, also das Aeußerliche, und an dem Aeußerlichen blieb daher auch die italienische Gotik haften; dem inneren Wesen brachte man kein Verständnis entgegen. Man konnte sich weder mit der Vorherrschaft der senkrechten Linie, noch mit der Verdrängung der Mauermassen befreunden, ebenso wenig auf die Verwendung antiker Formen verzichten. Die italienischen Bauten gotischen Stils weisen daher immer auch wagerechte Linienführung und Gliederung, sowie große Wandflächen und farbigen Schmuck auf.

In Frankreich und Deutschland hatte sich die Gotik auf vorhandenen Grundlagen entwickelt, in Italien wurde sie „eingeführt“, und dies fiel in die Zeit, als Niccoló Pisano in der Bildnerei wieder auf die reineren antiken Formen zurückgriff. Sein eigener Sohn wurde ein Hauptvertreter der neuen Richtung, welche in so starkem Gegensatze zur Antike stand.

Ordenskirchen. Die „Einführung“ erfolgte durch einen Deutschen, Meister Jacob, welcher berufen worden war, um die Kirche des hl. Franziskus zu Assisi zu erbauen (1228—53). Sie besteht aus einer Unterkirche mit gewaltigen Kreuzgewölben, über welche sich die Oberkirche erhebt. Bei diesem ersten gotischen Werke ersieht man bereits, wie den italienischen Anschauungen Rechnung getragen wird: einschiffige Anlage, um Breiträumigkeit zu erzielen; große Wandflächen, die mit Malereien geschmückt wurden; wagerechte Gliederungen.

Die beiden neubegründeten Orden der Franziskaner und Dominikaner waren es auch, welche die neue Bauweise annahmen und verbreiteten. Die ersteren brachten sie nach Venedig, wo die schöne Kirche S. Maria gloriosa dei Frari entstand (1250—1338), welcher die Dominikaner in der Kirche San Giovanni e Paolo ein ebenbürtiges Werk zur Seite stellten. Beide Bauten wurden Vorbilder für eine Reihe weiterer Kirchen im venezianischen Gebiete. In Toskana war mit San Trinitá in Florenz (um 1250 begonnen) und der Hauptkirche in Arezzo (1277 begonnen) die neue Richtung bereits angebahnt worden; Dominikaner schufen dann den großartigen Bau der Kirche S. Maria Novella (1278 begonnen), deren Plan zwei Ordensmitglieder, Fra Sisto und Fra Ristoro, entworfen hatten, welche auch den Bau begannen. (Ihre Nachfolger in der Bauleitung waren ebenfalls dem Orden entnommen.) Die genannten Mönche gelten auch als Urheber der einzigen gotischen Kirche Roms, S. Maria sopra Minerva (1280 begonnen), ebenfalls eine Dominikanerkirche. Daß in Rom, der Hauptstätte der Antike, die Gotik nicht aufkommen konnte, ist begreiflich.



Fig. 304. Der Stephansdom zu Wien.

Obwohl diese gotischen Ordenskirchen im ganzen einfacher und schlichter gehalten waren, als die gleichzeitigen französischen und deutschen Bauten, so lenkten sie doch die Aufmerksamkeit auf

die schmuckhafte Seite der neuen Bauweise. Die Spitzgiebel, die Fialen und Krabben, das Maßwerk, kurz, das anmutend Zierliche, erregten das Gefallen der Italiener, welche darin nur Mittel zur Steigerung der Prunkwirkung fanden.

Städte-Dome. Gleichwie die nordischen, suchten auch die italienischen Städte, welche Unabhängigkeit und Reichtum gewonnen hatten, ihre Macht sichtbar zum Ausdruck zu bringen durch prächtige Bauten, und die Bürgerschaften wetteiferten ehrgeizig, mit solchen ihre Nachbarn und Nebenbuhler zu übertreffen. Diese Prahlsucht, wie man es nennen könnte, ergriff selbst auch kleinere Städte, welche schwere Opfer nicht scheuten, um ebenfalls mit einem großartigen Bau prunken zu können. Darum trifft man in abgeschiedenen, halbverschollenen Bergorten oft herrliche Dome, die mit der heutigen Verkehrsstille und Aermlichkeit einen seltsamen Gegensatz, für die Bewohner aber eine Quelle freudigen Stolzes und Ersatz für die bescheidenen Verhältnisse der Gegenwart bilden.

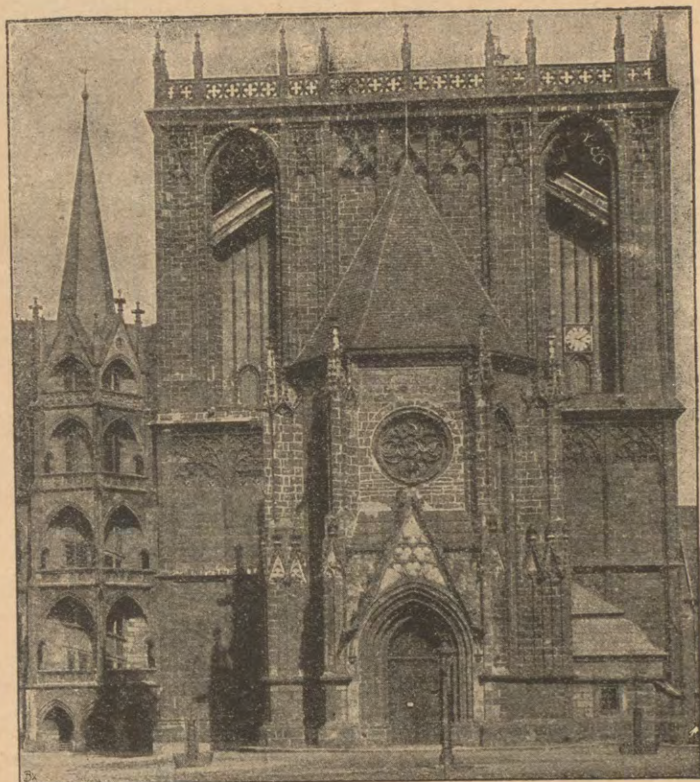


Fig. 305. Der Dom zu Meißen.
Blick auf die Schauseite des Seitenschiffes mit vorgebauter Kapelle.

Siena. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erscheint als die mächtigste Landstadt Mittelitaliens Siena, damals selbst den Seehandelsplätzen an Reichtum und Kraft ebenbürtig, dem nachbarlichen Florenz überlegen. Hier ist eine der wichtigsten Stätten der Kunstentwicklung; und eine — freilich nur kurze — Zeit hatte es die führende Stelle inne. — Die Bürgerschaft Sienas hatte schon vor 1250 den Umbau des alten Domes begonnen, 1260 wurde ein neuer Plan angenommen, 1264 war die Kuppel vollendet und man begann mit der inneren Ausschmückung. Im Jahre 1284 hatte man Giovanni Pisano berufen und mit der Ausführung der Stirnseite betraut, welche nach seinen Entwürfen begonnen, aber erst nach 1380 vollendet wurde. Diese Stirnseite gilt als die prächtigste und schmuckreichste Schöpfung der italienischen Gotik; im Innern zeigt der Dom eine Mischung romanischer (rundbogiger) mit gotischen Formen. Auch die Eingänge haben noch Rundbogen, über welche gotische Ziergiebel (Wimperge) aufsteigen. Wie wenig man auf den inneren Zusammenhang der Schmuckformen mit der Baufügung achtete, erhellt daraus, daß der Oberteil der Schauseite drei Giebel enthält, diese aber keineswegs den Abschluß der Dächer darstellen. Schichten aus weißem, rotem und schwarzem Marmor lassen das Aeußere wie das Innere gestreift erscheinen und bringen ebensowohl die Vorliebe für Farbe, wie jene für die wagerechten Linien zur Geltung.

Florenz. Das aufstrebende Florenz mochte wohl ungern das Lob dieses Prachtbaues hören und als im Jahre 1294 der Neubau der Hauptkirche San Reparata beschlossen wurde, sollte der neue Dom — wie es in einer Urkunde heißt — „reicher und ehrwürdiger werden, als irgend eine andere Kirche in Toscana".

Man berief zu dem Werke den Meister Arnolfo di Cambio, der zur Zeit mit dem Bau der Franziskanerkirche Santa Croce (in Florenz) beschäftigt war, die bei einfacher Anlage durch großartige Raumverhältnisse sich auszeichnet und insofern merkwürdig ist, als sie eine altchristliche Basilika — ohne Gewölbe, mit offenem Dachstuhl — in gotischen Formen darstellt. Nach Arnolfos Plan sollte der Dom an Größe und Breiträumigkeit alle andern übertreffen; die Anlage zeigt eine dreischiffige Gewölbe-Basilika mit einer ganz eigenartigen Anordnung des Chores und Querschiffes. Diese sind nämlich zu einem achteckigen, mit einer Kuppel überdachten Mittelraum verbunden, welcher an drei Seiten mit Nischenausbauten in Form halber Achtecke ausladet. Die meisterhaft lebendige Verbindung des Centralbaues mit der Basilikaform, der Kuppel mit gotischen Stilformen, die riesenhaften Verhältnisse und die Kühnheit der Baufügung rechtfertigen den Ruf des Domes, der freilich das Auge mehr durch den farbigen Marmorschmuck seines Aeußeren fesselt. Man findet auch hier wieder die Neigung für das Malerische und die Farbenfreudigkeit, welche für Italien bezeichnend sind. Hatten die Sienesen den berühmtesten Bildner seiner Zeit für ihren Dombau gewonnen, so beriefen nun die Florentiner — nach Arnolfos Tode (1310) und einer längeren Zwischenzeit, in welcher der Bau stockte — den größten Maler, Giotto, zum Obermeister des Baues (1334). In den zwei Jahren bis zu seinem Tode begann er den — nach italienischer Sitte freistehenden — Glockenturm, der einfach viereckig, ohne jede Verjüngung aufsteigend, mit nur wenigen Fensteröffnungen durchbrochen, durch seine farbige Marmorverkleidung ungemein anmutig — malerisch reizvoll — wirkt. (Bemerken muß ich noch, daß die ursprüngliche Stirnseite, wie sie Arnolfo begonnen hatte, unvollendet blieb und 1588 ganz abgetragen wurde; ihre jetzige Gestalt erhielt sie 1875—1887 von de Fabris. — Die Kuppel wurde 1421—1434 von Brunelleschi ausgeführt.) Daß auch hier die wagerechten Linien stark betont, selbst die Spitzgiebel der Fenster und Thüren geradlinig abgekappt sind, brauche ich nicht erst hervorzuheben. Ein an deutsch-gotische Formen gewöhnter Beschauer kann an dem Florentiner Dom am besten den tiefgehenden Unterschied zwischen jener und der echt-italienischen Gotik erkennen.

Umbrien. Die Stirnseite des Sieneser Domes hat ein Seitenstück in jener des Domes zu Orvieto, — von Lorenzo Maitani 1310 begonnen — die durch klare, die senkrechte Linienführung mehr betonende Gliederung sich auszeichnet. Zu dem bildnerischen Schmuck tritt noch Mosaikmalerei. Wenn auch die Formen etwas weichlich sind, so möchte ich fast dem Dom Orvietos den Vorzug vor dem Sieneser geben, er ist „gotischer", nähert sich mehr dem nordischen Stil und trägt doch das Gepräge italienischer Auffassung.

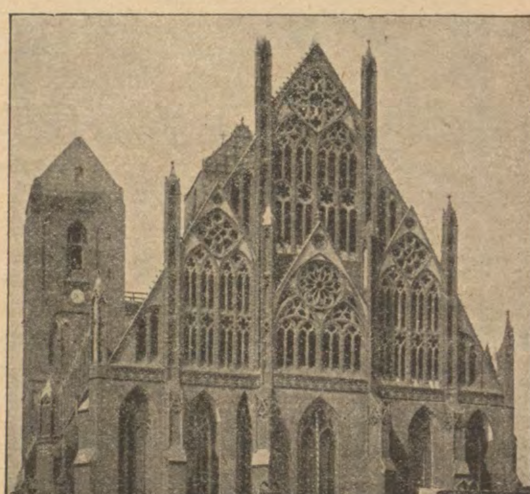


Fig. 306. Giebel der Marienkirche zu Prenzlau.

Beachtung verdient auch der Dom von Perugia als Versuch, die Form der gotischen Hallenkirchen in Italien einzuführen. Er ist in großen Verhältnissen angelegt (das Mittelschiff

$14^1/_2$ m, die Seitenschiffe je $6^1/_2$ m breit), mit welchen die etwas schwachen Formen der Pfeiler nicht in rechtem Einklang stehen. Die Fenster sind in zwei Reihen angeordnet, wie bei der Elisabethkirche in Marburg.

Bologna. Den Ehrgeiz, die größte Kirche Italiens zu besitzen, hatten auch Bolognas Bürger. Im Jahre 1390 beauftragten sie den Meister Antonio, einen Bologneser, das Modell des Domes S. Petronio herzustellen, und dieser entwarf einen Plan von wirklich erstaunlicher Großartigkeit. Wäre derselbe ausgeführt worden, so besäße Bologna wahrscheinlich das vollendetste gotische Bauwerk Italiens. Für die Anlage diente offenbar der Florentiner Dom als Vorbild, doch mit wesentlicher Vergrößerung und auch Verbesserungen, namentlich hinsichtlich der Helligkeit durch reichlichere und günstigere Anordnung der Fenster. Entlang den Seiten-

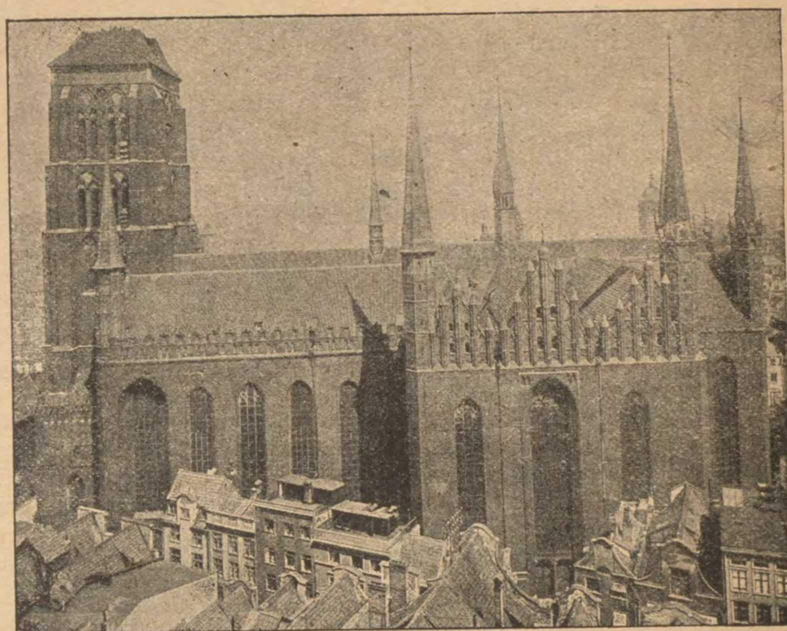


Fig. 307. Die Marienkirche zu Danzig.

schiffen ist noch eine Reihe von Kapellen angelegt, die niedriger als jene sind, so daß drei Reihen Oberlichtfenster auf jeder Seite (im Mittelschiff, im Seitenschiff und den Kapellen) den Raum erhellen. Diese Kapellenreihen hätten auch das Querschiff und den Chor einrahmen sollen, die Vierung wäre — gleichwie im Florentiner Dom — mit einer auf 8 Pfeilern ruhenden Kuppel überdacht worden. Chor und Querschiff kamen jedoch nicht zur Ausführung, und das Langhaus wurde (1647) mit einer einfachen runden Chornische abgeschlossen. Ebenso blieb auch die Stirnseite, für welche reiche Marmorverkleidung vorgesehen war, unausgeführt. Obwohl der Bau in seiner jetzigen Gestalt fast ruinenhaft aussieht, übt das Innere doch eine bedeutende Wirkung aus.

Lombardei. Bemerkenswert ist die Thatsache, daß die Lombardei, wo doch im Volkstum der germanische Bestandteil am stärksten vertreten war, am zähesten an der romanischen Bauweise festhielt und nur deren Formen, oft ziemlich willkürlich, mit gotischen vermengte. Selbst im 14. Jahrhundert noch, als in Mittelitalien schon der Einfluß der Antike sich wieder regte, bestand die Neigung für den frühmittelalterlichen Stil fort, und so ergaben sich allerlei merkwürdige Bildungen und Formenmischungen, wofür der Dom von **Cremona** mit seinem Turm (mit 121 m der höchste Italiens,

1261—1288) und S. Maria del Carmine zu Pavia (1373 begonnen) — zwei Werke, die ein volles Jahrhundert von einander scheidet — gute Beispiele abgeben.

Dennoch sollte gerade auf diesem Boden und zwar gegen Ende des Zeitraumes, als man im übrigen Italien bereits von der Gotik sich abwandte, noch ein Werk entstehen, welches am meisten der Eigenart nordischer Bauweise sich nähert, und bei oberflächlicher Betrachtung ganz den Eindruck eines deutschen Domes macht. Das ist der Dom zu Mailand, mit dessen Bau 1386 begonnen wurde. Bezeichnend ist, daß dieses Werk nicht wie die vorgenannten einem Orden oder einer Bürgergemeinde — also einer Genossenschaft — seine Entstehung verdankt, sondern dem Willen eines Einzelnen, Giovanni Galeazzo Visconti, des Gewaltherrschers der Stadt Mailand. Man hat es demnach mit der Geschmacks-

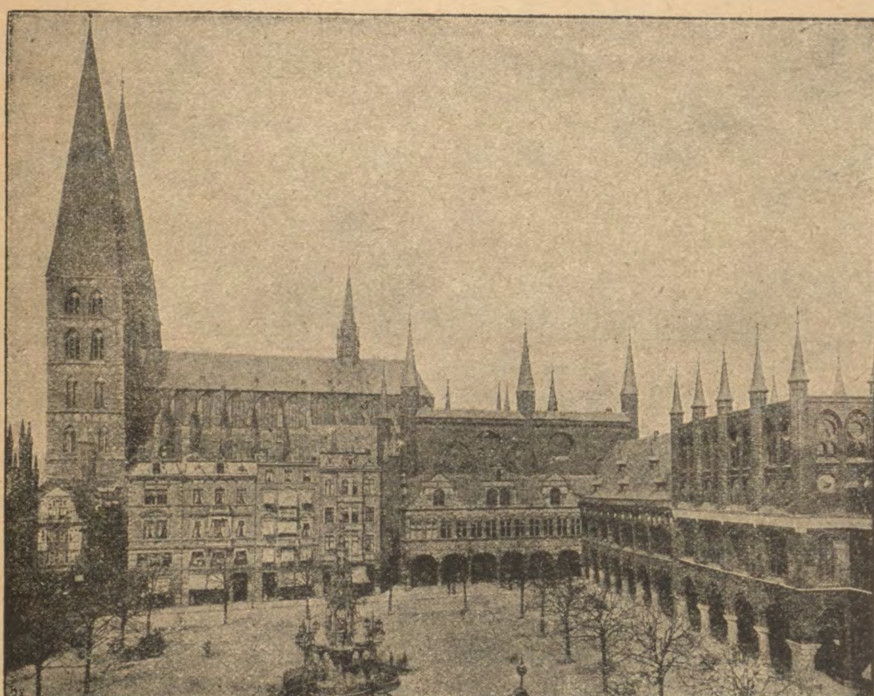


Fig. 308. Marienkirche und Rathaus zu Lübeck.

richtung einer Einzelnpersönlichkeit zu thun, deren Beziehungen zu Frankreich (durch seine Gemahlin) und zum Deutschen Reiche dieselbe erklären. Visconti berief denn auch französische und deutsche Meister, von denen urkundlich eine ganze Reihe bei dem Baue thätig war, allerdings meist nur kurze Zeit, da mit der Oberaufsicht Einheimische betraut waren, welche den Fremden die Arbeit verleideten. Immerhin entsprachen die Grundanlage — der Plan ähnelt jenem des Kölner Domes — und auch die Gestaltung der Einzelheiten der Richtung der nordischen Gotik, und man behielt deren Formen auch dann noch bei, als längst schon die Renaissance zur Herrschaft gelangt war, die später freilich sich auch geltend machte. (Der Dom wurde 1577 eingeweiht, die Kuppel 1775, die Schauseite erst 1805 vollendet.)

Auch bei diesem Werke ist es weit mehr die ungemeine Fülle des Zierwerks, als das Ganze an sich, was die Wirkung hervorruft. Das Langhaus ist fünfschiffig, das Querhaus dreischiffig; der Innenraum entbehrt, da die mittleren Seitenschiffe nur kleine

Oberlichte haben, der Helligkeit, die Pfeiler haben anstatt der Knäufe einen Kranz von Nischen für kleine Standbilder. Im Allgemeinen kann man sagen, daß zwar eine bewußte Nachahmung der nordischen Bauweise, aber ohne folgerichtige Durchführung der Grundsätze derselben vorliegt.

Ein Jahrzehnt später legte Visconti, inzwischen zum Herzog erhoben, den Grundstein zu dem Karthäuserkloster — Certosa — bei Pavia (1396), bei welchem man wieder zur italienischen Gotik zurückkehrte, ja bereits weiter ging und den Spitzbogen nur mehr bei den Gewölben beibehielt, sonst aber den Rundbogen verwandte. Hier sind alle Verhältnisse einfacher, die Anordnung klarer, die Bildungen folgerichtiger, und das breiträumige Innere erzielt daher eine mächtige Wirkung. (Die Stirnseite gehört bereits der Richtung der Renaissance an, zu deren glanzvollsten Werken sie zählt.)

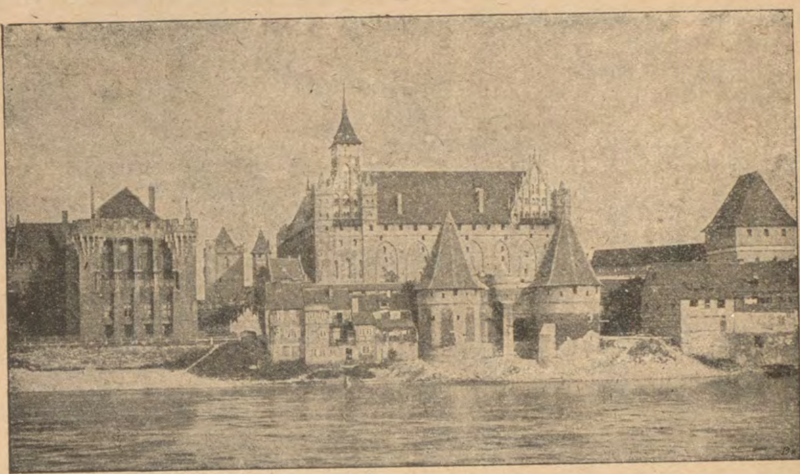


Fig. 309. Die Marienburg.
Westseite.

Andere Gebiete. Das Aufgeben des Spitzbogens innerhalb der Baufügung und Beschränkung desselben auf das Zierwerk findet sich übrigens schon frühzeitig auch in Florenz bei einem der anziehendsten Bauwerke, der Kirche Orsanmichele (1337—1412) (San Michele in Orto), welche allerdings mehr zu den weltlichen Bauten zu rechnen ist, da nach dem ursprünglichen Plane nur das Untergeschoß als Kirche, die oberen als Kornmarkthalle dienen sollten.

Bereits oben wurde angedeutet, daß der gotische Stil im römischen Gebiete keine Verbreitung fand, dagegen fand er aus besonderen Gründen eine Stätte in Neapel. Seit 1266 war Unteritalien in die Gewalt des französischen Hauses Anjou geraten, und die ersten Könige aus demselben beeiferten sich, durch glänzende Kirchenbauten ihre neue Hauptstadt zu schmücken. So entstanden in rascher Reihenfolge San Lorenzo (1266—1324), der Dom des Heiligen Januarius (1273—1314), San Domenico (1289 begonnen), Santa Chiara (1310 begonnen) u. a. und zwar sämtlich in der Art der französischen Gotik, da mit dem neuen Herrschergeschlecht wahrscheinlich auch französische Meister eingewandert waren. Künstlerisch hervorragend sind diese Bauten jedoch nicht, auch ist die ursprüngliche Anlage in Folge vielfacher Erneuerungen und Umbauten — vor allem aber durch Ueberladung mit Zierat — jetzt stark entstellt.

Französischer Einfluß macht sich auch in Genua geltend, das übrigens für die Gotik auch keine Neigung bekundete, und an der alten Bauweise, bis zum Aufkommen der Renaissance, festhielt. Erwähnt mag nur wegen der eigenartigen Anordnung die gotische Stirnseite des Domes werden.

Wenn ich schließlich die bisherigen Ausführungen in kurzen Worten zusammenfassen soll, so ergiebt sich folgendes: die wenigen vorhin erwähnten Bauten geben ein genügend deutliches Bild von der Stellung und Entwicklung der gotischen Richtung in Italien; durch

Deutsche eingeführt, wird sie den gewohnten Anschauungen und dem volkstümlichen Geschmack angepaßt; das innere Wesen, die folgerichtige Baufügung, wird nicht erkannt, sondern nur das Aeußerliche, die eigenartigen Zierformen, aufgefaßt, aber auch dieses mehr nach der malerischen Seite hin ausgebildet; die eingewurzelte Vorliebe für Farbe, wagerechte Gliederung und Kuppeln tritt immer zu Tage. Der Dom zu Florenz giebt am besten diese eigen-italienische Auffassung wieder. Der Versuch, die „reine", nordische Gotik einzubürgern — Mailänder Dom — ruft nur den schärfsten Widerstand hervor und trägt nicht wenig zur völligen Abkehr von dieser Richtung bei.

Weltliche Bauten. Bisher habe ich nur von den kirchlichen Bauten gesprochen, und dies ist damit gerechtfertigt, daß bei diesen die eine Hauptsache, nämlich die Besonderheit der Baufügung, vor allem zur Geltung kommt, während sie bei den weltlichen Bauten in den Hintergrund tritt und hier das Schmuckwesen die Hauptrolle spielt. Da nun in Italien gerade die gotischen Zierformen es waren, welche Anklang fanden und der ganzen Richtung Freunde verschafften, so erklärt sich leicht, daß diese in den weltlichen Bauten vollkommener und reiner, namentlich aber gefälliger sich ausprägten. Ist nun auch die Verwandtschaft mit den nordischen Werken größer, so zeigt sich andrerseits eine treffliche Anpassung an die Verhältnisse, so daß bei diesen weltlichen Bauten die Stilformen nicht als etwas Fremdes, sondern als wirklich Heimisches erscheinen. Förderlich war hierbei der Umstand, daß die italienischen Städte verhältnismäßig spät zu öffentlichen Bauten schritten, obwohl die meisten aus alter, „römischer" Zeit bestanden und schon machtvolle selbständige Gemeinwesen waren, als in Deutschland es überhaupt noch kaum Städte gab. Man war aber auch von altersher gewohnt, weil das Klima es gestattete, auf offenem freien Platze — wie der Römer auf dem Forum — die Geschäfte zu verhandeln, höchstens daß man offene Hallen anlegte, und diese waren aus Holz. Erst im 13. Jahrhundert begann mit dem zunehmenden Reichtum und gesteigertem Selbstbewußtsein der Bürger auch die Neigung für städtische Prachtbauten zu erwachen, und dazu trug auch bei, daß der Landadel sich in den Städten angesiedelt hatte und dem bürgerlichen Gemeinwesen sich anschloß. Dies geschah schon seit Beginn des 12. Jahrhunderts; in der ersten Zeit begnügten sich aber die adeligen Grundherren mit der Errichtung von Wehrtürmen — die berühmten schiefen Türme zu Bologna sind Beispiele davon — und dachten noch nicht an Paläste.

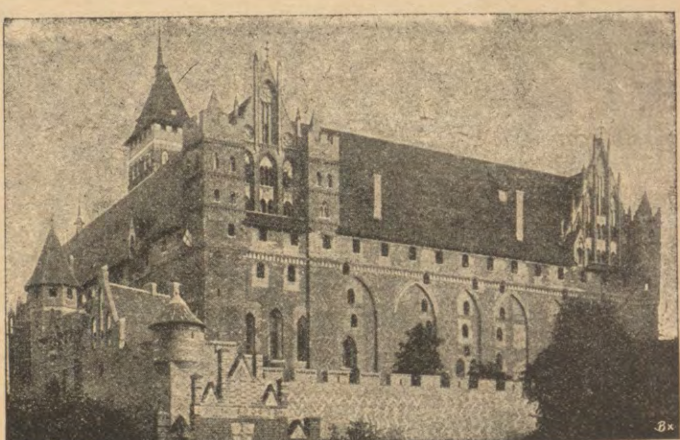


Fig. 310. Die Marienburg.
Nordwestecke.

Italienisches und deutsches Städtewesen. Ich muß hier kurz des Unterschiedes zwischen dem italienischen und deutschen Städtewesen — mit dem auch das französische und das englische in der Hauptsache übereinstimmt — gedenken, weil derselbe von nicht unwesentlicher Bedeutung für die Kunstverhältnisse geworden ist.

In Deutschland finden wir in der Bürgerschaft allgemein zwei Schichten: eine Art Stadtadel, — man nennt es Patriziertum — hervorgegangen aus den grundbesitzenden freien Geschlechtern, welche Anteil an der Stadtgemarkung hatten, und die Handwerker, deren wirtschaftliches Dasein bloß auf dem Ertrag der Arbeit beruhte, und welche in den

Zünften (Gilden, Innungen) genossenschaftlich geeinigt bezw. gegliedert waren. Das städtische Geschichtsleben wird im 12. und 13. Jahrhundert durch den Kampf dieser Schichten um die Stadtherrschaft bestimmt, die Patrizier beanspruchten und besaßen auch anfangs das alleinige Recht, den „Rat" zu bilden, mußten aber sodann den Zünften mindestens Anteil an der Verwaltung gewähren, wenn diese nicht ganz die Herrschaft an sich zogen. Später verschwindet der oben angeführte ursprüngliche Grund der Scheidung, da eine Mischung beider Schichten sich vollzog und es bildet sich mehr nur der Gegensatz zwischen „reich und arm" heraus, namentlich durch den Aufschwung des Handels. Die Großkaufleute und die reichen Gewerbler übernahmen die Stellung des älteren Patriziertums und ihnen stehen die „Kleingewerbler" gegenüber. Der ritterliche Adel (die Lehensgrundherren) hielt sich den Städten ferne, hauste auf seinen Besitzungen und stand zu jenen in mehr oder minder schroffem Gegensatz, der sehr oft zu offenen Fehden führte. In späterer Zeit erst suchten auch ritterliche Geschlechter Aufnahme in den Städten. (Die „bürgerliche" Eigenschaft, das Bürgerrecht, mußte entweder ererbt oder „erworben" werden; die bloßen Arbeiter hatten keinen Anteil an der Stadtverwaltung.)

In den italienischen Städten kam nun zu jenen zwei Schichten, Vollbürger (oder bürgerlicher, geschäftlich thätiger Adel) und niedere Bürger, noch eine dritte: der ritterliche Adel, die Grundherren vom Lande, welche in den Städten ihren Sitz nahmen. Dieser übte anfänglich auch die Herrschaft aus, indem er allein die bedeutenden Aemter besetzte. Die genossenschaftliche (zünftige) Gliederung der Bürgerschaft war auch in Italien scharf ausgebildet; man unterschied aber auch in verschiedenen Städten zwischen „höheren" und „niederen" Zünften. Zu den ersteren gehörten einerseits die Genossenschaften der geistig Thätigen, wissenschaftlich Gebildeten, wie Notare und Aerzte; andererseits jene der Handelsleute (Kaufleute, Wechsler) und der Hauptgewerbe der betreffenden Stadt, was man heute „Großindustrie" nennen würde (z. B. in Florenz Seiden- und Wollweber). Zunächst erzwang diese höhere Bürgerschaft sich Anteil an der Stadtverwaltung, dann kamen auch die niederen Zünfte an die Reihe. Im Laufe der Zeit bildete sich dann aus den beiden obersten Schichten, die sich allmählich vermischten, eine neue städtische „Aristokratie" heraus, welcher das niedere Volk (popolo minuto) gegenüberstand.

Für die Kunst haben diese Verhältnisse nun folgende Bedeutung. In Deutschland sind die beiden weltlichen Gesellschaftsklassen, welche (außer den Fürsten) Macht, Mittel und Bildung besitzen, also die Kunst fördern können, getrennt und besteht ein Standesgegensatz; in Italien sind sie im Stadtbürgertum vereinigt, welches somit die gesamte „Blüte der Nation" — man entschuldige diesen Ausdruck — umfaßt. Daraus erklärt sich nicht zum geringster der Kunstreichtum Italiens; in den Städten entstehen glänzende Paläste und die Grundherren, in der Stadt für die Kunst gewonnen, übertragen sie auch nach ihren Landsitzen. In Deutschland bleibt die städtische Kunstpflege rein bürgerlich, und zur selben Zeit, von der das oben Gesagte gilt, ist der Landadel für die Kunst bedeutungslos.

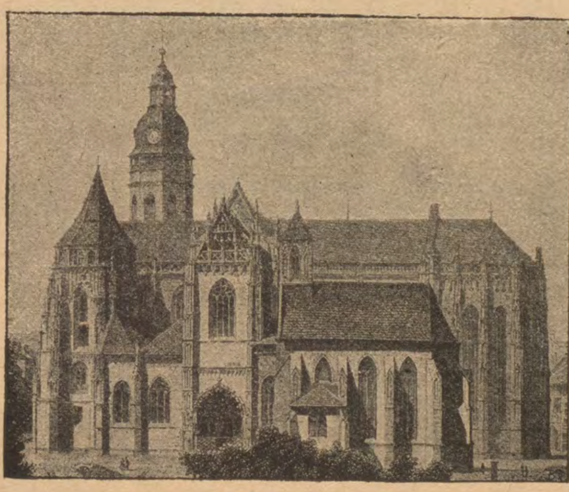


Fig. 311. Der Dom zu Kaschau.

Oertliche Besonderheiten. Bei den weltlichen Bauten lassen sich hauptsächlich drei örtliche Gruppen unterscheiden. In den mittelitalischen (toskanischen) Städten erscheinen Stadthäuser und Adelspaläste dieser

Zeit (von letzteren sind nur wenige Reste vorhanden) als wehrhafte Burgen; was mit den vielfachen Parteikämpfen innerhalb der Bürgerschaft zusammenhängt. Das Rathaus von Siena, der Palazzo Bargello (1250) und Palazzo Vecchio (1298) in Florenz zeigen diese Eigenart.

Oberitalien bekundet eine Vorliebe für große Hallen, bei den Stadthäusern ist vielfach das ganze Erdgeschoß eine solche. (Die an verschiedenen Orten hierfür übliche Bezeichnung Broletto, die etwa dem deutschen Anger entspricht, deutet darauf hin, daß es sich um überdeckte Versammlungsplätze handelt.) Ein vorzügliches Beispiel dieser Art ist das Stadthaus von Piacenza (1281). Hierher gehört auch die Loggia dei Mercanti in Bologna, an



Fig. 312. S. Giovanni e Paolo in Venedig.

welcher der italienisch-gotische Stil am schärfsten sich ausprägt. Die adeligen Paläste haben durch spätere Umbauten und Erneuerungen ihre ursprüngliche Gestaltung meist verloren. Erwähnung verdienen auch die Grabmäler der Scaliger in Verona, bei welchen die gotischen Zierformen in reicher, wenn auch etwas derber Entwicklung auftreten.

Den meisten Anklang und daher ausgedehnte Anwendung fand die Gotik in Venedig, eine ungemein große Zahl von Palästen zeugt dafür. Selbstverständlich war es auch nur das Zierwerk, das man übernahm und in besonderer Weise ausbildete; die Baufügung blieb unbeeinflußt. Diese schmuckhafte Gestaltung beschränkt sich auf die Schauseite der Paläste; der Zug nach dem Malerischen tritt dabei bestimmend hervor. Eigentümlich und für den venetianischen Palaststil bezeichnend sind die Verwendung des geschweiften Spitzbogens, das Maßwerk, aus sich durchkreuzenden Halbkreisen oder geschweiften Spitzbogen gebildet, endlich die Anlage von Säulen-Lauben (Loggia). Die Gotik dient hier ausschließlich zur Verzierung einer Fläche und für diesen Zweck ist sie hier meisterhaft ausgebildet worden.



Fig. 313. Inneres von S. Maria Novella in Florenz.

Der Palazzo Foscari, noch besser vielleicht Cà d'oro zeigen diese venetianische Eigenart in reichster Entwicklung. Der berühmte Dogenpalast weicht von derselben erheblich ab, wie er überhaupt eine ganz besondere Stellung einnimmt und mit keinem anderen Werke sich vergleichen läßt.

* * *

Bemerkungen zu den Abbildungen. Die Bedeutung der Abteikirche von St. Denis (Fig. 277) für die Stilentwicklung ist schon auf S. 280 klargelegt worden. Die Formen der hier abgebildeten Schauseite weisen noch nichts Gotisches auf, sondern zeigen den ausgebildeten romanischen (normännischen) Stil, doch sind an ihr schon wesentliche Grundzüge enthalten, welche für die Schauseite des nächsten Beispieles bezeichnend sind, die fast wie eine Uebersetzung jener von St. Denis in das Gotische erscheint.

Notre Dame in Paris. Ein Vergleich beider Beispiele läßt sofort die augenfälligsten Unterschiede beider Stile erkennen, obwohl an „Notre Dame" (Fig. 278) noch nicht völlig die Eigenart des gotischen Stiles zum Durchbruch gekommen ist, da die wagrechten Gliederungen noch zu stark betont werden. Der Unterstock enthält drei reich geschmückte Portale, über welchen sich eine Bogenstellung mit Standbildern der Könige Israels hinzieht.

Das Radfenster des Mittelfeldes ist allen bedeutenderen Bauten der französischen Gotik eigen. Die Fenster der Seitenteile und der Türme sind noch sehr einfach gestaltet; reichere Ausführung zeigen nur die Einzelheiten der oberen Bogenstellung. Der Gesamteindruck ist somit noch ein ziemlich massiger, auch im Innern (Fig. 279) überwiegt das Wuchtige. Die kräftigen Rundpfeiler der Arkaden sind ungegliedert, sie tragen reiche Kapitäle, auf denen die Bogenfüße und die Dienste der Wölbung ruhen. Die auf S. 288 geschilderte Eigenart der Pfeiler kommt erst an den Gewölbeträgern der Vierung und des Chores zum Ausdruck. Der Laufgang nimmt die ganze Mitte zwischen Arkaden und Fenster ein. Letztere sind im Vergleich zu den späteren gotischen Bauten noch nicht bedeutend entwickelt. Ueberhaupt hat das Auflösen der Mauermassen an „Notre Dame" sowohl im Aeußern wie im Innern durchaus nicht in dem Maße stattgefunden, wie es späterhin geschieht; es erscheint alles noch wuchtig und festgefügt.

Hauptkirche zu Chartres. Das Gleiche ist der Fall bei dem nächsten Beispiele (Fig. 280). Die Schauseite ähnelt sogar durch ihre Einfachheit und durch die angewendeten Rundbogen sehr romanischen Bauten. Auch der südliche Turm hat noch wenig von gotischer Eigenart — der nördliche entstand erst im 16. Jahrhundert —, aber es ist doch schon das Aufstreben durch das Ueberwiegen senkrechter Gliederungen stark betont und in dem hohen, schlanken Dachhelm des Turmes kräftig zum Ausdruck gebracht. Eigentümlich ist die Anlage der drei Portale, die nicht wie sonst üblich vor Seiten- und Mittelschiff, sondern nur vor letzterem liegen. Im Jahre 1145 wurde der Bau, und zwar an der Schauseite begonnen und diese auch noch im 12. Jahrhundert vollendet. Das Langhaus und die übrigen Teile wurden erst im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert aufgeführt.

Hauptkirche zu Amiens. Sahen wir in den genannten Bauten Vertreter des Ueberganges von der romanischen Richtung zur Gotik, so erscheint bei der Hauptkirche zu

Amiens letztere bereits ausgebildet. Ganz ohne Rest ist freilich auch an ihrem Aeußern (Fig. 281) die Eigentümlichkeit der älteren französischen Bauweise in den neuen Stil noch nicht aufgegangen. Die Anordnung der Teile ist die gleiche, auch hat sich die kräftige Betonung wagerechter Glieder in den Galerien erhalten, doch sind in der Ausgestaltung der Einzelheiten und auch im Innern die gotischen Grundgedanken folgerichtig durchgeführt. Von den auf S. 292 als bezeichnende Schmuckstücke genannten Baugliedern finden wir an den drei Portalen des Unterstockes die Spitzgiebel und an den Pfeilern zahlreiche Fialen. Das Radfenster ist durch reiches Maßwerk zur sogen. Fensterrose umgewandelt. In der Bogenstellung unter derselben sind wie bei Notre Dame zahlreiche Bildsäulen aufgestellt. Auch die Portale sind sehr reich mit Bildwerken geschmückt. Vollkommener noch wie am Aeußern hat sich im Innern die Umwandlung vollzogen. (S. 281.) Die schlanken Stützen der Gewölberippen steigen von unten auf, nur durch leichte wagerechte Gliederungen, die sich durch das ganze Innere hinziehen, unterbrochen. Das Aufstreben der für den Eindruck maßgebenden Teile ist vollkommen durchgeführt. Die Hauptkirche von Amiens wurde wahrscheinlich im Jahre 1220 begonnen und 1288 bis auf die Türme vollendet.



Fig. 314. Inneres der Domkirche in Perugia.

Hauptkirche zu Rouen. Der „hochgotische" Stil erscheint ausgeprägt in dem Aeußeren der Hauptkirche zu Rouen (Fig. 282). Auffällig ist zunächst die reichere Verwendung der Schmuckformen. Die Portale und Fenster haben sämtlich zierlich durchbrochene Spitzgiebel, so daß z. B. über dem Hauptportal die Giebelfläche in ein Netz zartesten Maßwerks aufgelöst ist. Die Türme haben alle Massigkeit verloren, sie verjüngen sich in zwei Stockwerken, die durch hohe Fenster durchbrochen sind. Zahlreiche Fialen schmücken ihre Pfeiler.

Im Maßwerk der Spitzgiebel und der Bogenfelder zeigt sich eine große Vorliebe für die Verwendung des Kreises als Mittelstück. Der Beginn des Baues fällt in die Zeit bald nach 1207, die Einweihung erfolgte 1280, doch wurden die Schauseite und die Türme erst im 15. Jahrhundert vollendet.

Heilige Kapelle zu Paris. Das zierlichste Gebäude französischer Gotik ist die zur Zeit Ludwig des Heiligen entstandene Schloßkapelle zu Paris. Die Abbildung Fig. 283 veranschaulicht die Gliederung von Chor- und Seitenwand, die durch einfache abgestufte und mit Spitztürmchen bekrönte Strebepfeiler bewirkt wird. Die Fenster sind (wohl das früheste Beispiel dieser Art) mit Spitzgiebeln geschmückt. Aeußerst zierlich ist der Dachreiter gebildet, der fast nur aus schlanken Streben und leichtem Maßwerk besteht. Der Bau wurde im Jahre 1843 begonnen und war schon nach acht Jahren vollendet.

Hôtel Cluny zu Paris. Die in Fig. 284 und 285 gegebenen Einzelheiten von dem Hôtel Cluny zu Paris sollen die Anwendung der kirchlichen Bauformen an weltlichen Bauten zeigen. Der Gedanke des Aufstrebens konnte bei letzteren naturgemäß nicht in dem Maße zum Ausdruck kommen, wie bei Kirchen. Die meisten Formen verlieren deshalb ihre Beziehung zur Baufügung und damit ihre eigentliche Bedeutung, sie werden nur zur Gliederung oder Belebung der Flächen benutzt. Die Thür (Fig. 285) zeigt sogar eine völlige Umwandlung der üblichen Umrahmung.

Hauptkirche zu Antwerpen. Jakobskirche zu Lüttich. Als Beispiele der gotischen Baukunst in den Niederlanden folgen in den Abbildungen Fig. 286—288 drei ihrer hervorragendsten Werke. Die Hauptkirche zu Antwerpen (1352 begonnen) ist der größte gotische Kirchenbau der Niederlande. Während das siebenschiffige Innere von großer Schönheit ist, steht das in Fig. 286 abgebildete Aeußere hinter den bedeutenderen französischen und deutschen Werken zurück. Die Türme sind zu massig und erdrücken fast das Mittelschiff, auch erscheinen die Formen mehr zusammengesucht als frei für den besonderen Zweck erfunden. Begonnen wurde der Bau 1352 mit der Anlage des Chores, doch konnte erst 1422 die Schauseite angefangen werden, der linke Turm erhielt erst im sechzehnten Jahrhundert durch die unschöne Spitze seinen Abschluß. Die Jakobskirche zu Lüttich (Fig. 287) ist weniger des gefälligen Reizes der Formen wegen, als deshalb bemerkenswert, weil sie die Einwirkung der Renaissance auf die Gotik erkennen läßt und diese somit auf ihrer letzten Enwicklungsstufe zeigt.



Fig. 315. Der Dom zu Siena.

Rathaus zu Löwen. Für die mannigfachen Mängel der niederländischen Kirchenbauten entschädigt die Schönheit der weltlichen, als deren vorzüglichstes Beispiel ich in Fig. 288 das Rathaus zu Löwen gebe. Die von den kirchlichen Bauten herübergenommenen Formen sind sehr glücklich den bürgerlichen Bedürfnissen angepaßt, die überreiche Ausschmückung geht beinahe schon über das rechte Maß hinaus. Vier vorkragende Ecktürme und die Krönung des Giebels

bilden zu den hier notwendigerweise starken wagerechten Gliederungen das Gegengewicht. Die Entstehung des Rathauses fällt in die Jahre 1448 bis 1463, also in die Spätzeit des gotischen Stiles.

Hauptkirche zu Canterbury. Dieselbe Massigkeit, die den frühgotischen Bauten Frankreichs eigentümlich ist, finden wir auch an dem frühesten gotischen Bauwerk in England, der Hauptkirche zu Canterbury, über deren Entstehung und Bedeutung schon auf S. 300 Näheres gesagt wurde. Die Abbildung läßt die Ausgestaltung der Längsseiten, die hier sehr einfach ist, und die Anlage der Strebepfeiler und Bogen erkennen. Der englischen Gotik eigentümlich ist die Beibehaltung des Turmes über der Vierung bei diesem wie auch den anderen hier abgebildeten Beispielen. Das Innere zeigt eine durch die lange Bauzeit begründete große Verschiedenheit der Formen, doch hat diese bei den älteren Teilen auch ihre Ursache in dem Festhalten an der örtlichen Geschmacksrichtung, die nicht gleich völlig überwunden werden konnte. Die Abbildung Fig. 290 bietet die Innenansicht des Chores, der um das Jahr 1175 von Wilhelm von Sens begonnen wurde. Als Stützen wechseln eckige und runde Pfeiler, auch wurden einzelne Pfeiler mit schlanken Säulen umstellt.

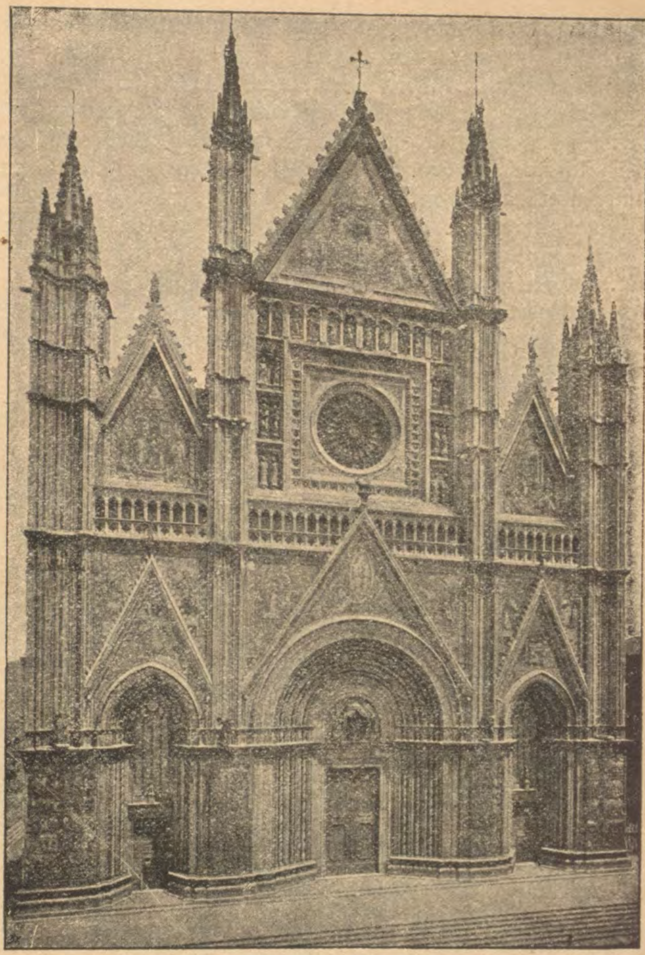


Fig. 316. Der Dom zu Orvieto.

Hauptkirche zu Salisbury. Der frühenglische Stil erscheint am reinsten in der Hauptkirche zu Salisbury (Fig. 291). Wagerechte und senkrechte Gliederungen halten sich fast das Gleichgewicht und die gotischen Formen sind eigentlich ohne Beziehung zum Grundgedanken als bloßer Aufputz verwendet. Der Turm — wieder über der Vierung — steigt ohne Abstufung bis zum Beginn des sehr hohen Daches auf. An der Vorderseite erheben sich nur zwei etwas vorspringende Ecktürme (mit den Treppen im Innern), die nur wenig höher als der Giebel sind. Der allgemeine Eindruck läßt ziemlich kühl; die Absicht, die Gliederung möglichst klar zu gestalten, hinderte jeden höheren Schwung in der Ausführung.

Hauptkirche zu Lichfield. Auch bei dem Beispiel für den „verzierten Stil", der Hauptkirche zu Lichfield, kann der reiche Schmuck, der wie aufgeklebt und nicht organisch mit den Bauteilen verbunden erscheint, den Eindruck der Nüchternheit nicht ganz verwischen, der sich beim Vergleich mit französischen und deutschen Bauten unwillkürlich

einstellt; der Schmuck besteht hauptsächlich aus Standbildern unter echten und Scheinbogenstellungen, welche die Schauseite fast ganz bedecken und auch unter der Dachgalerie der Türme angeordnet sind. Die Türme sind massiv, doch in ihrem eigentlichen Körper nicht sehr hoch. Außer dem üblichen Turm über der Vierung erheben sich noch zwei von kleinen Ecktürmchen begleitete über der Schauseite. Doch erscheinen diese mehr als Auswüchse oder Aufsätze der letzteren, denn als selbständige Bauglieder. Das Innere (Fig. 292) mit seiner überaus reichen Gliederung der Bogen und Stützen wirkt durch das „Zuviel“ derselben auch nicht so ernst und bedeutend, wie das der französischen und deutschen Bauten.

Schloß Windsor. Das folgende Bild (Fig. 293) zeigt die Sonderstellung der englischen Gotik noch deutlicher. An die Stelle des hohen Spitzbogens ist fast durchwegs der gedrückte oder Tudorbogen getreten. Die Gliederung der Längsseiten geschieht durch einfache Strebepfeiler und Bogen, die Schmalseite wird fast ganz durch ein großes Fenster



Fig. 317. Der Dom zu Florenz.

zwischen zwei Ecktürmen eingenommen. Das Maßwerk der Fenster ist einfach und mit starker Betonung der Senkrechten durchgebildet, wie es im „Pendelstil“ üblich war.

Die Gesamtansicht von Schloß Windsor (Fig. 294) trägt den wehrhaften Ausdruck, der den englischen Schloßbauten eigen ist, und hauptsächlich durch die mächtigen Turmbauten mit Zinnenkränzen hervorgerufen wird. Schloß Windsor wurde unter Eduard III. durch Wilhelm von Wykeham an Stelle eines alten Palastes erbaut; die Georgskapelle entstand 1351—1474.

Hauptkirche zu Burgos. Erscheint die Gotik in England frostig und trocken, so verfiel sie in Spanien und Portugal in den entgegengesetzten Fehler zu großer Bewegtheit und Lebendigkeit und fast abenteuerlich ausschweifender Zierfülle, wie sie dem Volksgeiste entsprach. Die Hauptkirche von Burgos ist, wie schon auf Seite 305 gesagt wurde, eine fast getreue Nachahmung französischer Vorbilder. Der Bau wurde 1221 begonnen und war 1238 bis auf die Ausgestaltung der Schauseite fertig. Die Türme wurden erst viel später aufgeführt und 1539 über der Vierung eine Kuppel an Stelle einer eingestürzten älteren errichtet.

Chor von S. Leon. Portal von Barcelona. Aus der Zeit, in welcher der gotische Stil in Spanien seine Eigenart entwickelte, gebe ich als Beispiel (Fig. 296) den

Chor der Kathedrale von Leon (begonnen um 1258). Die Formen sind am Unterbau noch streng, werden später jedoch zierhafter. Der Chorabschluß ist fünfseitig und mit einem Kranz von fünf Kapellen umgeben, von denen drei hier sichtbar sind. Zwischen den Kapellen erheben sich die Strebepfeiler, die je zwei Strebebogen mit den Stützen der Chorwölbung verbinden.

Das nächste Beispiel (Fig. 297) zeigt die Ausgestaltung eines Portales von der als Vertreterin des spanischen Schmuckstiles geltenden Hauptkirche zu Barcelona (erbaut 1298 bis 1448). Während aber hier noch keine wesentlichen Abweichungen von den allgemeinen Formen zu finden sind, bietet der Hof von San Juan (Fig. 298) etwas eigenartig neues, das durch willkürliche Umgestaltung der gotischen Formen und Vermengung derselben mit maurischen entstanden ist.

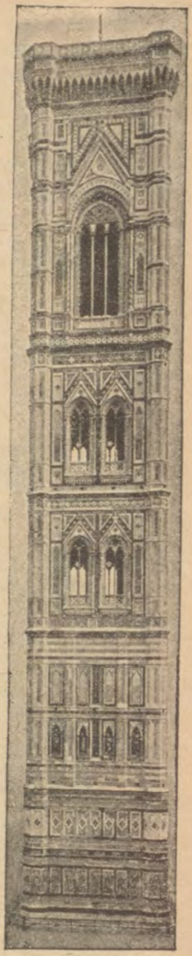


Fig. 318. Der Glockenturm vom Dom zu Florenz.

Münster zu Straßburg. Das baugeschichtlich und künstlerisch gleich bedeutende Münster läßt in der Seitenansicht (Fig. 299) das Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln sehr deutlich erkennen; die Chorseite und die Schauseiten des Querschiffes sind noch völlig romanisch erdacht (sie wurde 1176 begonnen), doch mischen sich schon gotische Einzelheiten hinein. Mit der Uebernahme des Weiterbaues durch Erwin von Steinbach traten dann die gotischen Formen — zunächst am Langhause — immer reiner auf, bis sie schließlich an der Schauseite zur schönsten Entwicklung gelangten. Die Schauseite begann Erwin 1277; französische Bauten sind wohl nur für die Anordnung der Hauptmassen vorbildlich gewesen. Pfeilerartige Vorsprünge gliedern die Schauseite in drei Teile und begleiten auch den Unterstock der Türme. Durch reiches Schmuckwerk aus dünnen Steinstäben und Maßwerk wird das Aeußere fast ganz überdeckt. Erwin förderte auch noch den Bau der beiden Türme bis zum zweiten Geschoß. Nach seinem Tode wurden durch ein eingefügtes Mauerstück (über der Fensterrose) die freistehenden Turmstumpfe verbunden und dadurch der Vorbau des Mittelschiffes unverhältnismäßig hoch. Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts wurde dann der Turm, dessen Formen nicht zum übrigen Bau passen, aufgeführt und 1439 vollendet.

Dom zu Freiburg. Auch bei diesem handelte es sich darum, ältere romanische Teile (das Querschiff) mit den neu zu erbauenden schön zu verbinden. Vor dem Straßburger Münster hat aber der Freiburger Dom eine ziervollere Ausgestaltung der Längsseiten und vor allem den durchaus einheitlich erdachten und ausgeführten Turm voraus, welcher unter den gotischen der früheste (vollendet um 1300) und schönste Deutschlands ist. Er erhebt sich vor dem Mittelbau und enthält in seinem Unterstock das Portal; der Helm ist mit Maßwerk durchbrochen.

Der Dom zu Köln. Während bei den eben besprochenen Beispielen sich noch romanische Formen in die gotischen mischen, ist der Stil beim Dom zu Köln vollkommen rein und in strengster Befolgung des Grundgedankens des Aufwärtsstrebens durchgebildet. Alle wagerechten Gliederungen sind möglichst schwach gehalten, an Stelle des bei französischen Bauten und auch am Straßburger Münster verwendeten Rundfensters ist über dem Hauptportal ein großes Bogenfenster eingefügt. Die Gliederung der Hauptteile geschieht durch schmale, vorspringende Pfeiler, die mit Fialen und blindem Maßwerk geschmückt sind. Jeder Bogen an den Portalen wie an den Fenstern und den Schmuckteilen ist mit einem schlanken Spitzgiebel bekrönt. Einzelne kleinere Pfeiler sind nach Art der inneren Stützen gegliedert, die nicht durchbrochenen Mauerstellen mit Stab- und Maßwerk verziert. In der Abbildung erscheinen die Portale sehr klein und fast von den darüber

liegenden Massen erdrückt. Ihre Abmessungen waren eben berechnet mit Rücksicht auf die Lage des Domes zwischen engen Gassen, welche den Beschauer zwang, einen nahen Standpunkt einzunehmen; von einem solchen aus aber erscheint das Verhältnis richtiger, weil der steil aufwärts gerichtete Blick die oberen Teile der Massen verkürzt sieht. Zwei hohe und schmale Fenster auf jeder Seite des Mittelfensters lösen die in der Masse der Schauseite steckenden unteren Turmgeschosse auf; deren zwei freistehende Obergeschosse sind einfenstrig



Fig. 319. Der Dom zu Mailand.

und werden von Seitentürmchen, die aus zahlreichen Fialen zusammengesetzt sind, begleitet. Gleich über den oberen Fenstern setzt der Turmhelm an, um als Ausklang der ganzen Bewegung, in schlanker, durchbrochener Pyramide aufzusteigen.

Aus der Seitenansicht (Fig. 302) ist das ununterbrochene Emporstreben der Türme noch deutlicher zu erkennen, da hier auch der Unterstock als allein zum Turme gehörend erscheint. Das Langhaus zeigt alle die auf S. 286 erwähnten Eigenheiten. Die Stirnseite des Querschiffes ist sehr ziervoll ausgestaltet und wiederholt fast genau die Anordnung der Schauseitenmitte. Ein Werk aus einem Guß ist der Dom zu Köln nicht, was durch

die lange Bauzeit und die künstlerische Selbständigkeit der nach einander thätigen Bauleiter sich hinlänglich erklärt. Aber die Verschiedenheiten äußern sich mehr nur in den Einzelheiten, so daß im Allgemeinen doch Einheitlichkeit gewahrt ist. Gerade dieser Wechsel der verschiedenen Stilrichtungen — man kann an dem Dom alle Entwicklungsstufen der Gotik verfolgen — bedingt den hohen Reiz, während andererseits die in der Neuzeit entstandenen Teile dadurch nüchtern wirken, daß ihre Formen mit ängstlicher Sorgfalt den älteren strenge nachgebildet wurden und daher gle chmäßig erscheinen, anstatt daß man auch hier die freie Erfindungsgabe hätte walten lassen.

Das Innere hat große Aehnlichkeit mit jenem der Hauptkirche zu Amiens, zeichnet sich vor diesem aber durch schlankere Gliederung der Einzelheiten und größere Höhe der Spitzbogen aus. Die Pfeiler sind nun vollkommen zu der auf S. 288 geschilderten Form ausgebildet, während bei dem vermutlichen Vorbilde noch der Kern deutlich sichtbar ist. Die Anlage zeigt die Form des lateinischen Kreuzes, das Langhaus ist fünfschiffig, das Querhaus dreischiffig; der Abschluß des ersteren ist ein siebenseitiges Vieleck mit Umgang und Kranz von sieben Kapellen. Das Hauptschiff endet mit dem runden Chor, die beiden zunächst anliegenden Seitenschiffe laufen in den Umgang aus, während die äußeren Seitenschiffe ihren Abschluß in dem Kapellenkranz finden.

Stephansdom in Wien. Auf die Eigenheiten des Stephansdomes in Wien als Hallenkirche ist schon hingewiesen worden. Einige derselben fallen beim Betrachten des Bildes (Fig. 304) sofort auf, und zwar wohl zunächst das ungewöhnlich hohe Dach und die Stellung des Turmes, der nicht an der Vorderseite, sondern als Anbau an der Südseite des Langhauses vor dem Querschiffe sich erhebt. (Der zweite nördliche Turm wurde nur angefangen.) Die Ursache dieser Verschiebung war der Wunsch, die malerische, romanische Westseite der Kirche unverändert zu erhalten. Beachtenswert ist, daß der Turm schon von unten an sich so stark und rasch verjüngt, daß er einer ungeheuer steilen Pyramide gleicht. Die auffällige Höhe des Daches ist zum Teil dadurch gerechtfertigt, daß es alle drei Schiffe, die fast gleiche Höhe haben, überdeckt. Die Ausgestaltung der Einzelheiten ist sehr reich, besonders schön sind die Portale mit ihrem bildnerischen Schmuck. Auch im Innern zeigen sich viele Eigenheiten, von denen namentlich die ungemeine Schlankheit der Pfeiler, deren weite Abstände und die Netzgewölbe, mit ihren vielgestaltigen Verschlingungen der Rippen, hervorzuheben sind. Der Neubau von St. Stephan begann mit dem dreischiffigen Chor, der 1340 eingeweiht wurde; daran schloß sich (1359) der Ausbau des Langhauses und die Aufführung des Turmes, der 1433 vollendet war. Von den am Bau Beschäftigten ist nur der Name des Meisters Wenzel gesichert.



Fig. 320. Inneres vom Dom zu Mailand.

Dom zu Meißen. Einen Uebergang zwischen den Formen des Hausteinbaues und den des norddeutschen Backsteinstiles findet man an der Westseite des Domes zu Meißen, gleichfalls einer Hallenkirche. (Fig. 305.)

Die wagerechten Gliederungen werden nicht so stark zurückgedrängt und das Maßwerk ist einfacher. Um

1214 wurde mit dem Bau des Chores begonnen. Die übrigen Teile entstanden 1312—1342.

Marienkirchen zu Prenzlau, Danzig und Lübeck. Den reinen Backsteinbau sehen wir in den drei folgenden Abbildungen vertreten. Der Baustoff bedingte eine etwas andere, einfachere Behandlung der Formen; er gestattete beispielsweise nicht, das Maßwerk so verschlungen zu gestalten, wie dies der Steinmetz vermochte.

Das Aeußere zeigt deshalb überall eine größere Schlichtheit, auch ein weniger starkes Hervorheben der senkrechten Glieder gegenüber den wagerechten. Das Zierwerk, für welches bei einzelnen Bauten von auswärts bezogene Hausteine zur Verwendung kamen, wurde sonst in der Regel auch aus Backstein hergestellt und erfuhr dann die bereits vorhin angedeutete Vereinfachung. Daß aber trotzdem hervorragend Schönes geleistet werden konnte, zeigt der in Fig. 306 abgebildete Giebel der Marienkirche zu Prenzlau, welcher die rechtwinklige Chorwand schmückt.

Die Einfachheit der Formen läßt sich auch deutlich aus den Abbildungen der Marienkirchen zu Danzig und Lübeck ersehen. Erstere ist eine dreischiffige Hallenkirche mit kreuzförmigem Grundriß. Die Strebepfeiler sind in das Innere verlegt und die Zwischenräume zwischen denselben mit Kapellen ausgefüllt. Die Mauern, mit hohen schmalen Fenstern durchbrochen, sind fast glatt und nur am Dachrande mit einem Zinnenkranz geschmückt. Die Schauseiten der Kreuzarme und der rechtwinklige Chorabschluß sind mit drei Giebeln versehen, welche den Dächern der einzelnen Schiffe entsprechen. Diese sind nämlich nicht, wie es bei Hallenkirchen sonst üblich ist, mit einem gemeinsamen Dache gedeckt, sondern jedes derselben hat sein besonderes Satteldach. Vor der Mitte der Schauseite steigt der mächtige Turm auf, dessen Kanten kräftige, in den einzelnen Stockwerken sich abstufende Strebepfeiler bilden. Ueber den Ecken von Lang- und Querhaus erheben sich schlanke achtseitige Treppentürmchen mit hohen Spitzdächern. Der Bau der Kirche begann 1343 und wurde durch Erweiterung der ursprünglichen Anlage, wobei sie die jetzige äußere Gestalt erhielt, 1502 beendet. — Weit älter ist die Marienkirche zu Lübeck (Fig. 308), die um 1276 begonnen und 1310 beendet wurde. Die Anlage in Kreuzgestalt mit niedrigen Seitenschiffen, viereckigem Chorschluß, Strebepfeilern und Bogen erinnert ganz an die westlichen Vorbilder, nur ist die Kreuzgestalt am Aeußern wegen Verkümmerung der Querarme nicht sichtbar. Zwei mächtige Türme mit spitzen Dächern erheben sich an der Vorderseite. Die Gliederung und Ausschmückung des ganzen Aeußern geschieht sehr einfach durch Gesimse mit darunter liegenden aus geometrischen Mustern gebildeten Friesen. Die Abbildung zeigt auch zugleich einen hervorragenden weltlichen Bau, das (rechts sichtbare) Rathaus, dessen Dach durch hohe, mit fensterähnlichen Oeffnungen durchbrochene und durch runde Türmchen gegliederte Mauern verdeckt wird.

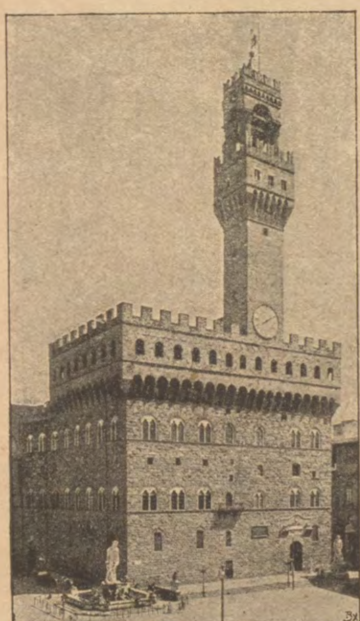


Fig. 321. Palazzo vecchio zu Florenz.

Die Marienburg. Vollendete Ausbildung zeigt der Backsteinbau in der Marienburg in Westpreußen, dem hervorragendsten Schloßbau dieser Zeit (Fig. 309 und 310). Begonnen wurde der Bau schon 1274, doch erhielt er seine heutige Gestalt erst durch zahlreiche bedeutende An- und Umbauten, die, nach der Verlegung des Ordenssitzes der Deutschen Ritter nach hier, 1309 anfingen und gegen Ende des 14. Jahrhunderts abgeschlossen wurden. — Im Allgemeinen sind die Formen der trotzigen Burgbauten beibehalten worden,

doch sind die Einzelheiten sehr ziervoll ausgestaltet. Die Abbildungen geben die Ansicht des Mittelschlosses und eines Teiles des Hochmeisterhauses wieder.

Dom zu Kaschau. Dieser zählt zu den interessantesten gotischen Bauten, da an demselben eine Centralanlage beabsichtigt erscheint und zwar ganz nach Art der Liebfrauenkirche in Trier. Den Kern bildet ein hoher Kreuzbau, dessen Arme und zwar der westliche durch eine Vorhalle, der östliche durch eine Vorlage und den vieleckig abgeschlossenen Chor verlängert sind. Die Seitenschiffe sind daher nicht nur niedriger, sondern auch kürzer. Der Bau ist im Schmuckstil gehalten, wahrscheinlich wurde er um 1324 begonnen, angeblich von einem französischen Meister; insbesondere fällt der Chor durch seine schlanke und ziervolle Bildung auf. Nicht minder schmuckreich ist das Portal, eines der glänzendsten Werke der Gotik auf ungarischem Boden. (Fig. 311.)

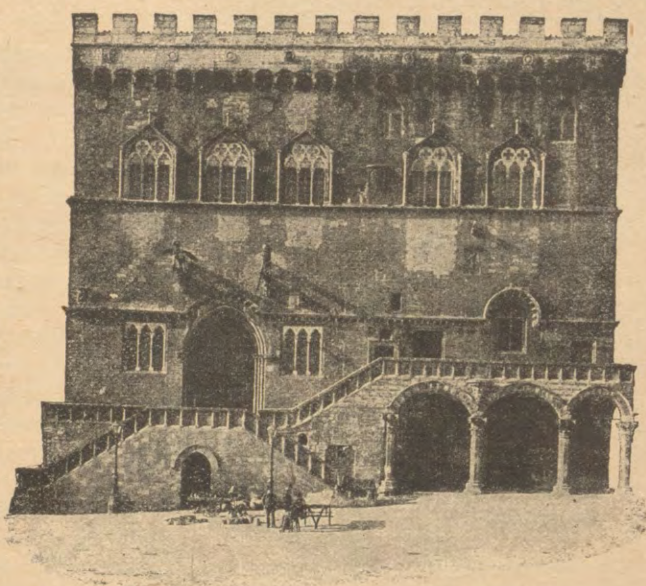


Fig. 322. Rathaus zu Perugia.

S. Giovanni e Paolo in Venedig. Die Eigenart der italienischen Gotik ist schon in der allgemeinen Uebersicht ausführlich besprochen und dort ist auch auf die bedeutendsten Bauten hingewiesen worden. Es erübrigt daher nur, an den folgenden Beispielen noch auf einige bezeichnende Züge aufmerksam zu machen. Bei der Dominikanerkirche San Giovani e Paolo (Fig. 312) treten die Unterschiede zwischen nordischer und italienischer Richtung deutlich hervor. Die Mauern sind noch massig, nur von kleinen Fenstern durchbrochen, die senkrechten Linien beherrschen keineswegs den Gesamteindruck, die Strebepfeiler sind schwach, Strebebogen fehlen ganz, die Schauseite ist überaus einfach und nur durch glatte Wandpfeiler gegliedert.

S. Maria Novella in Florenz. Dom in Perugia. Die Gestaltung des Innern italienischer Kirchen veranschaulichen die beiden Abbildungen (Fig. 313 und 314). Die Dominikanerkirche in Florenz zeichnet sich durch edle Raumverhältnisse aus, bemerkenswert ist, daß die Oberwand des Hauptschiffes nur durch kleine runde Fenster durchbrochen ist. Die Pfeiler bestehen aus einem viereckigen Kern mit abgestumpften Ecken, an dem vier Halbsäulen emporsteigen. Die Kapitäle sind reicher als im Norden und nach antiken Mustern gebildet.

Ging schon hier das Bestreben dahin, durch große Spannweite der Bogen bei mäßiger Scheitelhöhe lichte Weiträumigkeit zu erzielen, so ist dies noch mehr der Fall bei dem Dom von Perugia. Beachtenswert bei demselben sind die glatten sechskantigen Pfeiler, mit deren Einfachheit die reiche Ausschmückung der Gewölbegurten und Bogen in Gegensatz steht. Die Anordnung von zwei Reihen Fenster übereinander muß auch noch erwähnt werden.

Dom zu Siena. Auch bei diesem sind die Langseiten massig gehalten, nur durch schwache Strebepfeiler gegliedert und ziemlich schmucklos, um so reicher ist dafür die Schauseite verziert, in welcher die ganze Formenfülle der Gotik sich entfaltet. Sie erscheint auch mehr als selbständige Schöpfung, die dem Kirchenkörper nur vorgelegt ist; so ist der

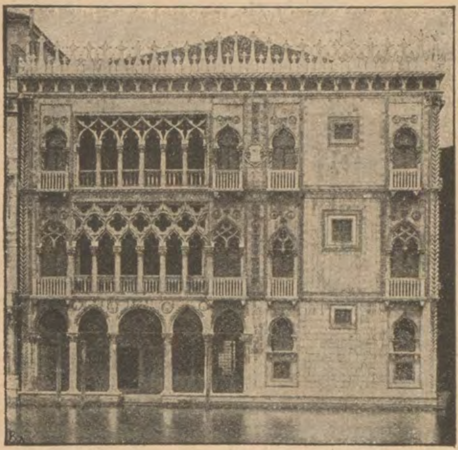


Fig. 323. Ca doro in Venedig.

Mittelgiebel (man ersieht dies auch aus der Abbildung) nur ein Scheingiebel, denn das Mittelschiff ist niedriger. Eigenartig wirkt der Turm dadurch, daß in jedem Geschosse die Zahl der Fensteröffnungen sich vermehrt, somit die Mauermasse sich verringert, wodurch der Eindruck des Leichterwerdens erzielt werden soll.

Hauptkirche zu Orvieto. Bei dieser ist das Schmuckwerk etwas maßvoller behandelt und dafür mehr Gewicht auf den schönen Einklang der Verhältnisse gelegt. Während bei dem Dome in Siena alle drei Eingänge gleiche Höhe haben, sind hier die schmäleren Seitenportale auch niedriger als das mittlere, wie dies den Verhältnissen entspricht. Vier kräftige, reichgegliederte Pfeiler, die in Spitztürme auslaufen, geben der aufstrebenden Bewegung, die noch durch die Spitzgiebel unterstützt wird, das Uebergewicht über die wagerechte Gliederung, welche hauptsächlich durch den Laufgang erfolgt. Derselbe scheidet den Unterstock mit den drei Portalen vom Oberstock, der aus drei Scheingiebeln und einem mit einer Fensterrose und Nischenstandbildern geschmückten Mittelstück gebildet wird.

Dom zu Florenz. An dem Aeußeren des Domes zu Florenz (Fig. 316) ist, wie schon früher hervorgehoben wurde, die Kluft zwischen der nordischen und der italienischen Gotik am deutlichsten zu erkennen. Die wagerechte Gliederung herrscht vor, die Fenster sind nur an den Seitenschiffen spitzbogig und mit Spitzgiebeln gekrönt, die Strebepfeiler treten nur wenig hervor und sind weder nach oben verjüngt noch mit Fialen besetzt. Ganz fremdartig wirkt natürlich die Anlage des mächtigen Kuppelraumes an Stelle der Vierung, dessen drei kurze und niedrige Kreuzarme mit einem in die Mauerdicke eingelassenen Kapellenkranz umgeben sind. Die Abmessungen der Schiffe sind ungewöhnlich groß, die Spannweite der quadratischen Kreuzgewölbe erreicht 18 m, übertrifft also jene des Kölner Domes um ein Fünftel.

Bei dem Glockenturm treten die gotischen Formen nur im Schmuckwerk hervor, und der gotische „Gedanke" des Aufstrebens drückt sich darin aus, daß die Fenster von Geschoß zu Geschoß an Höhe zunehmen. Auch hier wird der entscheidende Eindruck, wie bei dem ganzen Aeußeren des Domes, bedingt durch den hohen malerischen Reiz der Bekleidung mit farbigem Marmor.

Dom zu Mailand. Die Fülle gotischer Formen, welche der Beschauer am Dom zu Florenz vermißt, findet er an dem Dom zu Mailand. Ueber seine Entstehung und die Ursache dieser ganz unvermittelten Nachahmung rein gotischer Formen wurde schon auf S. 321 gesprochen.

Man hat es hier mit einem Werke zu thun, welches bei dem ersten Anblick einen mächtigen „fabelhaften" Eindruck macht, bei näherer Prüfung sich aber doch von geringem künstlerischen Gehalt erweist. Es fehlen der innere Zusammenhang der einzelnen Teile und der Einklang der Verhältnisse; die Höhenentwicklung des Kirchenkörpers an sich ist nicht günstig genug, die wagerechten Linien herrschen auch im Aeußeren vor. Die steinerne Märchenpracht dieser zahllosen Fialen, Krabben, Figürchen, Fensterkrönungen und Stabwerkgebilde wird allerdings immer ihre starke Wirkung ausüben. Auch das Innere (Fig. 320) ist nur eine schlechte Nachbildung der nordischen Dome. Die gebündelten Pfeiler sind zu massig und nüchtern, und ihre aufstrebende Bewegung wird durch Nischen mit Standbildern (Tabernakel), welche an Stelle der Kapitäle treten, sinnlos unterbrochen. Bemerkenswert ist auch der Mangel hoher Fenster und des Triforiums.



Fig. 324. Claux Sluter: Der Mosesbrunnen in Dijon.

Palazzo vecchio in Florenz. Rathaus in Perugia. Ca doro in Venedig. Von weltlichen Bauten gebe ich hier drei Beispiele, die ganz verschiedene Gebiete vertreten. (Fig. 321—23.) Im Palazzo vecchio zu Florenz (1299—1301) sehen wir die Art der trotzigen wehrhaften Stadtpaläste, bei denen der Ausdruck stolzer Kraft überwiegt. Der hohe, zinnengekrönte Turm ist ein Meisterwerk kühner Baufügung. Ziervoller erscheint hiergegen das Rathaus zu Perugia (Fig. 321) mit seiner schönen Fensterbildung und dem geschmackvollen rundbogigen Portal. Der Eindruck ist hier schon ein entschieden malerischer, da die Einzelheiten feiner durchgebildet sind. Noch mehr ist dies der Fall bei einem Kleinod venezianischer Baukunst, dem Ca doro (Fig. 322).

Nirgends sonst ist die Schmuckhaftigkeit der Gotik so sehr gewürdigt und so glücklich verwertet worden, wie in Venedig.

An dem Ca doro ist die Anlage der Bogengänge beachtenswert, ebenso die eigentümliche Umbildung des Spitzbogens und des Maßwerks. (Die Zinnen oben sind eine Zuthat neuester Zeit.) Das Ganze ist von einer zierlichen Pracht und malerischen Wirkung, die kaum ihres Gleichen findet.

* * *

Die darstellenden Künste zur Zeit des gotischen Stils. In diesem Zeitraum beginnt bereits das Verhältnis der darstellenden Künste zur Baukunst sich zu ändern. Wohl sind es nur leise, fast unmerkliche Anfänge jener Lockerung der Abhängigkeit, die bisher die Entwicklung der ersteren bestimmte. Die Kunstgeschichte zeigt, daß jene allerwärts und allezeit zuerst im „Dienste“ der Baukunst auftreten und auch zeitlich derselben nachfolgen, d. h. erst später zur Blüte gelangen, weil sie eben dazu einer größeren künstlerischen Freiheit — genau gesagt, persönlichen Freiheit der Künstler von allgemeinen Regeln — bedürfen, während die Baukunst viel mehr an eine strenge Gesetzmäßigkeit gebunden ist. Für sie bringt das Vorwalten der persönlichen Freiheit daher den Verfall einer bestimmten Stilrichtung mit sich, bis sich dann wieder eine neue herausbildet; bei den darstellenden Künsten tritt dagegen der Niedergang ein, wenn durch das Festhalten an überlieferten schulmäßigen Regeln die Selbständigkeit der Künstler erdrückt wird. Jene Freiheit ist nur eine natürliche Folge der Gesamtentwicklung der Kunst und in dieser liegt daher der innere Grund des erwähnten Umschwunges, der dann noch durch einen mehr äußerlichen Umstand gefördert wurde. Die enge Verbindung aller Kunstübungen, die in dem früheren Zeitraum in den Klosterschulen eine gemeinsame Lehrstätte hatten, hört nunmehr auf, auch Bildnerei und Malerei gehen jetzt in Laienhände über und eine Sonderung der verschiedenen Thätigkeiten tritt ein.

Zunächst kündet sich die Aenderung in der Stellung der Künste untereinander darin an, daß anstatt der „Unterordnung“ eine „Wechselwirkung“ eintritt. Die Baukunst wird

durch bildnerisch-malerische Auffassung beeinflußt, die bildenden Künste dagegen durch den Baustil, dessen Formen in entsprechender Uebertragung sie sich aneignen. Schon in der romanischen Bauweise begegnen wir dem Zug nach dem Malerischen, der gotische Stil strebt geradezu malerische Wirkung an und ist in seinen äußerlichen Einzelheiten durchaus bildnerisch. Die Bauweise dieses Zeitalters ist so recht eine Steinmetzkunst, fast jeder Stein, der eingefügt wird, ist bildnerisch behandelt; mit einfach regelmäßig-eckigen Klötzen waren nicht viele Bauteile auszuführen. Die hochausgebildete Handfertigkeit der Steinmetzen kam natürlich dann der Bildnerei hinsichtlich ihrer selbständigen Schöpfungen ebenfalls zu gute. Dieser Kunstzweig verblieb auch in diesem Zeitraum in engster Verbindung mit der Baukunst, während letztere der Malerei unmittelbar weniger bedarf, da die großen Wandflächen fehlen.

Einige der beiden bildenden Künsten gemeinsamen Eigenheiten will ich noch kurz berühren. Wie der gotische Baustil durchwegs nach „Vergeistigung" strebt, — schon durch

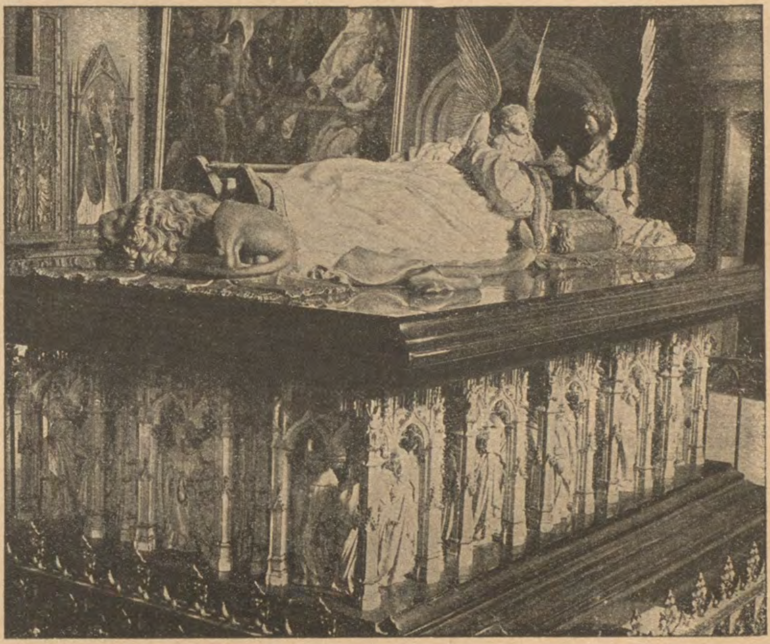


Fig. 325. Claux Sluter: Grabmal Philipps des Kühnen.
Dijon. Museum.

bloße Raumverhältnisse geistige Beziehungen anzudeuten sucht — so legen auch die bildenden Künste auf den geistigen Ausdruck das Hauptgewicht. Dieses zeigt sich besonders bei der Darstellung der menschlichen Gestalten; der Körper wird nur als ein Mittel behandelt, um das Seelische ersichtlich zu machen; man arbeitet daher auch nur für letzteres entscheidende Züge heraus. Der Fortschritt dabei liegt darin, daß man von der Kunstüberlieferung sich frei macht und die Wirklichkeit schärfer beobachtet. Dadurch gewinnen die Gestalten an Lebendigkeit und Wahrheit, und da man sie vom Standpunkt des Gefühls auffaßt, kommt der Ausdruck der Innigkeit und Anmut vorwiegend zur Geltung. Von der Annäherung an die volle Naturwahrheit, die sich hier kundgiebt, ist man jedoch bei der Darstellung der unbeseelten Natur noch weit entfernt, Tiere und Pflanzen werden nach überlieferten Anschauungen und ziemlich willkürlich gebildet; alle Bäume haben beispielsweise die gleiche Form, ob sie nun Eichen oder Pinien darstellen sollen; und während man ausländische Tiere, wie Löwen, verhältnismäßig richtig wiedergiebt, weil dies auch in den Vorlagen der Fall

ist, werden die einheimischen oft seltsam und abenteuerlich verunstaltet. Bei allem Nebensächlichen — und dazu gehört, was nicht mit Geist und Seele unmittelbar zusammenhängt — tritt Unbestimmtheit der Formen hervor, weil man auf deren Richtigkeit keinen Wert legt.

Die Vorliebe für Sinnbilder besteht fort, zu den aus der altchristlichen Zeit überlieferten kommen jetzt mancherlei neue hinzu, welche der vertieften religiösen Anschauung entsprechen. Der Aufschwung der Philosophie, deren mächtiger Einfluß auf allen Gebieten sich geltend macht, bringt es mit sich, daß die Darstellung der Begriffe in persönlichen Gestaltungen eine Hauptaufgabe der Künste wird, während diese in der früheren Zeit die

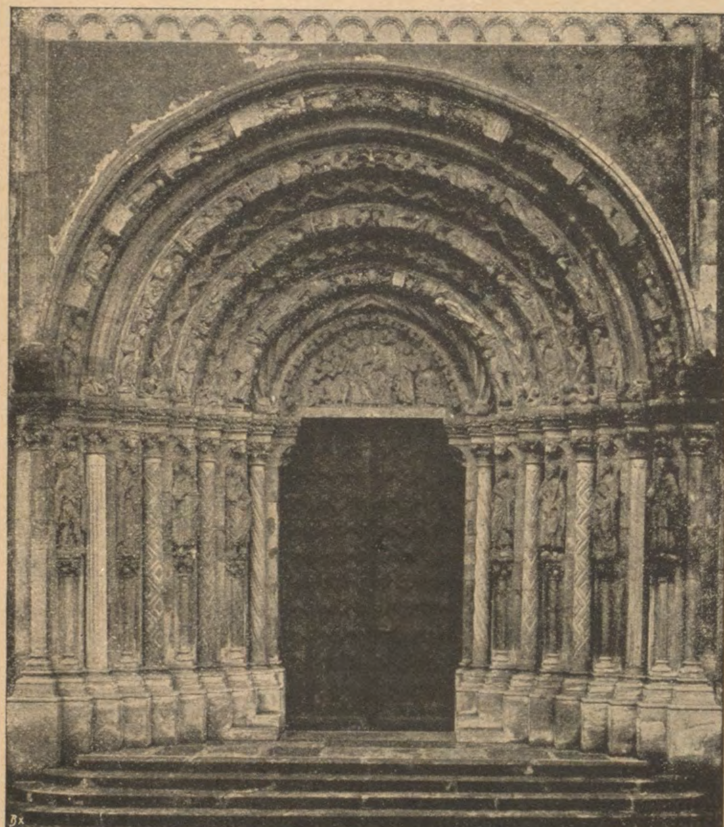


Fig. 326. Goldene Pforte vom Dom zu Freiberg.

möglichst klare, leichtverständliche Erzählung von Vorgängen war. Man steht nicht mehr auf dem Standpunkte, daß dem Volke die heilige Geschichte anschaulich vorgeführt werden solle, sondern der grübelnde Geist sucht den begrifflichen Gehalt der Lehre in Gestalten und Handlungen darzustellen. Von den einfachen Sinnbildern — „Symbolik" — schreitet man zur „Allegorie" — Verpersönlichung der Begriffe — fort.

* * *

Bildnerei. Was nun die Bildwerke anbelangt, so ist auf deren Gebiete die Verschiedenheit zwischen dem Norden und Italien noch merklicher als in der Baukunst. Dort schließt sich die Bildnerei dem Stile der letzteren weit mehr an, im Süden geht sie eigene Wege, und die Zeit der „Gotik" ist hier eigentlich nur eine solche des Ueberganges von der verderbten

antiken Ueberlieferung zu den reinen Grundsätzen der Antike in neuzeitlicher Auffassung. Daher ist im Norden die Bildnerei noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts besser entwickelt als die Malerei, in Italien steht letztere höher und gewinnt den bestimmenden Einfluß. Dort bevorzugt man die bildnerischen Formen, weil die Baukunst auf sie hinweist, im Süden zeigt auch letztere selbst den Hang zum Malerischen.

Französische Bildnerei. Unter den nordischen Gruppen hielt Frankreichs Bildnerei bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts an einer gewissen altertümelnden Richtung fest — die Körper sind übermäßig lang, die Gewandfalten gleichlaufend gebildet —; dann gewöhnt man sich immer mehr an richtigere Verhältnisse, die Haltung der Gestalten wird ausdrucksvoller, die Bewegung lebendiger, die Behandlung des Gewandes anmutig. Jedoch besteht eine gewisse Abhängigkeit von den baukünstlerischen Formen, an welche die Bildnerei mehr als nötig sich anpaßt. Eine unbefangen frische Auffassung, sichere Linienführung, die den Wechsel von Licht und Schatten verständnisvoll berücksichtigt und ein lebhaftes Gefühl für würdevolle Schönheit zeigt sich insbesondere in den Arbeiten des 13. Jahrhunderts. Das Streben nach größerer Natürlichkeit hatte in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen Rückschlag zur Folge, das volle Verständnis für die Natur war noch nicht gewonnen und so verfiel man einesteils in eine überfeinerte, andererseits steife und nüchterne Darstellungsweise.

Niederlande. Jener Zug nach dem Natürlichen war auch den Niederländern eigen, welche ihn mit weit besserem Geschick auszubilden verstanden. Daher erlangen nun die niederländischen Bildner zu Ende des 15. Jahrhunderts die führende Stellung auch in der französischen Kunst; und ihren Reihen gehört einer der bedeutendsten Meister des Zeitraumes an, Claux Sluter, der mit vollendeter Fertigkeit ebenso trefflich die rein körperliche Erscheinung, wie den seelischen Ausdruck zu bilden weiß.



Fig. 327. Kopf Kaiser Heinrichs II.
Vom Dome zu Bamberg.

Mosesbrunnen. Grab Philipps. Seine Hauptwerke sind der Mosesbrunnen in der Karthause zu Dijon (Fig. 324) und das Grabmal Philipp's des Kühnen ebendaselbst (Fig. 325). Bei dem Brunnen sehen wir sechs alttestamentliche Gestalten, Moses, David, Daniel, Jesaias, Jeremias, Zacharias, in Lebensgröße dargestellt. Die Körper sind etwas kurz und erscheinen in den breitfaltigen Gewändern noch gedrungener, die Köpfe jedoch sind großartig in ihrer Naturwahrheit und scharf bezeichnenden Eigenart, ebenso vorzüglich sind die Hände behandelt. Beachtenswert ist auch der verschiedenartige Schmerzens-Ausdruck bei den Engeln. Bei dem Grab-

mal Philipp's ruht auf einem Sockel aus schwarzem Marmor der Steinsarg, welcher mit spitzbogigen Bogengängen aus weißem Marmor umzogen ist. Unter diesen bewegt sich ein Zug von 40 Trauernden, zierliche Gestalten aus weißem Alabaster, bei denen die Mannigfaltigkeit der Bewegungen und des Ausdruckes der Trauer ebenso bewundernswert ist, wie die Lebenstreue, welche auch das Bildnis Philipp's selbst auszeichnet.

England. Hier wurde die Bildnerei noch im 12. Jahrhundert wenig geübt, und was geschaffen wurde, erscheint ziemlich schwerfällig und roh. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts trat infolge Berufung französischer Künstler eine jähe Wendung ein. Die Bildnerei wurde nunmehr mit Vorliebe zum Schmuck der Bauwerke verwendet und zwar zog man hierfür die Flachbildwerke vor. Der letztere Umstand gab der englischen Bildnerei die Richtung auf das Feine und Zierliche; während eine zweite Hauptaufgabe derselben, die Herstellung von Grabdenkmälern mit den Ebenbildern der Verstorbenen den Zug nach Naturwahrheit begünstigte. Eine Eigentümlichkeit der englischen Grabsteinbildwerke des 13. Jahrhunderts ist die häufige Darstellung der Gestalten in schreitender Bewegung, welche durch Kreuzung der Beine ausgedrückt ist. Die französischen Einflüsse treten bei den Werken im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts noch stark hervor, bald aber entwickelten sich auch die heimischen Künstler und damit jene eigen-englische Kunstweise, deren Stärke in den kleinen Schmuckarbeiten lag; insbesondere meisterhaft ist die Bildung der Köpfe an den Figürchen, mit denen Säulenknäufe, Gewölb-Zwickel, Bogenstellungen u. s. w. geziert wurden. Die englische Bildnerei tritt mit ihrer anmutigen Zierlichkeit in einen Gegensatz zu der Bauweise, welche mehr trocken verständig ist; sie schlägt eben hier zu Lande bereits ihre eigenen Wege ein und erscheint als eine selbständige Schmuckkunst. Ihre Blütezeit fällt in die Mitte des 14. Jahrhunderts, dann trat ein rascher Verfall ein; die Gestalten werden entweder steif oder übertrieben weichlich, also leblos gebildet, das Geradlinige wird wie in der Baukunst bevorzugt, man will die Wirklichkeit nachbilden und verliert dabei das Gefühl für Schönheit. Diese Wandlung zeigt



Fig. 328. Das jüngste Gericht.
Dom zu Bamberg. Flachbild im Bogenfeld des Südportales.

sich wieder am deutlichsten an den Grabbildwerken; die äußere Ebenbildlichkeit mag vielleicht größer sein, die Gewandung und Beiwerk sind naturgetreu, aber der lebendige Ausdruck der ganzen Persönlichkeit fehlt.

Bildnerei in Deutschland. Wenn in der französisch-niederländischen Gruppe die starke Anlehnung an die baukünstlerische Formengebung, in England das Betonen des Schmuckhaften und eine der Wirklichkeit sich nähernde Darstellungsweise die Bildnerei des

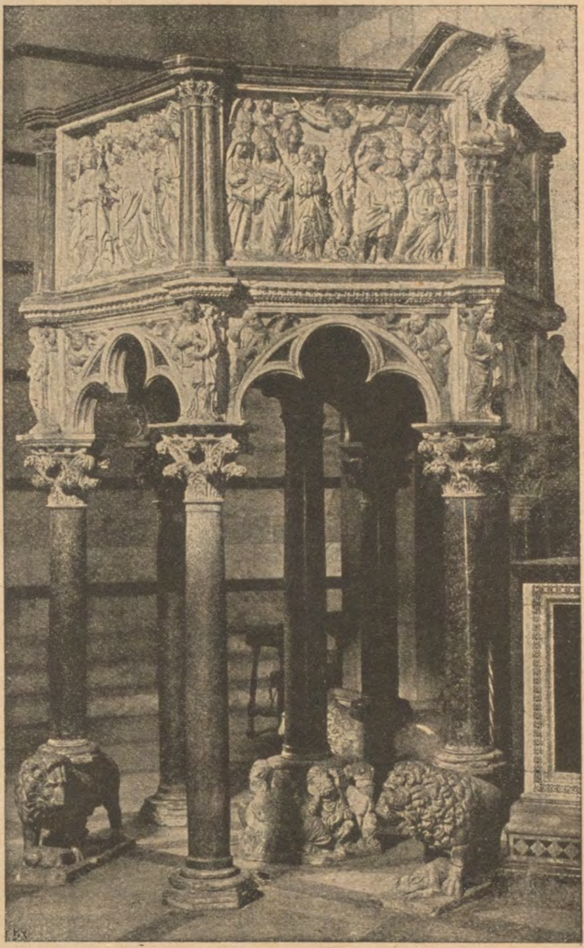


Fig. 329. Niccolo Pisano: Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

gotischen Zeitraumes kennzeichnet, so hält sie in Deutschland einen Mittelweg ein und legt das Schwergewicht auf innere Wahrhaftigkeit und sinnfälligen Ausdruck der Lebendigkeit. Wohl läßt man anfänglich sich auch hier durch die baukünstlerische Formensprache beeinflussen; die Gestalten erscheinen in gerader, ruhiger Haltung und die Gewandlinien sind gleichlaufend mit jenen des Körpers; bald aber macht man sich von dieser Geradlinigkeit und Gleichmäßigkeit frei und bildet zunächst die Gewandung in bewegten Formen, — als ob sie aus leichten Stoffen bestände, welche im Luftzug sich falten und flattern — dann geht man noch weiter und giebt auch den Körpern gewellte Linien. Diese wellenförmig

gebogene Körperhaltung wird geradezu bezeichnend für die späteren Werke der gotischen Bildnerei und findet auch außerhalb Deutschlands Aufnahme. Zwei Umstände mochten diese Weise begünstigt haben: einerseits die Absicht, einen wirkungsvollen Gegensatz zu den aufstrebenden Bauformen zu erzielen, andererseits auch die Beobachtung der damals herrschenden „Mode", denn nach den Berichten der Zeitgenossen war in der vornehmen Gesellschaft eine solche gezierte, weichliche Haltung üblich geworden, wohl um die Verfeinerung der Sitten gegenüber der rauhen „Kraftmeierei" der vorigen Zeit kundzuthun. Es prägt sich darin aber auch unverkennbar das lebhafte Gefühl für die Natürlichkeit der Erscheinung aus, deren Wiedergabe man anstrebt; wie denn auch die unter den leichten Gewändern erkennbaren Körperformen immer richtiger und getreuer gebildet werden; nur ist man noch nicht so weit fortgeschritten, um den Gestalten eine wirklich ungezwungene, freie — also wirklich natürliche — Haltung zu geben; dazu mußte die Naturbeobachtung noch eindringlicher



Fig. 330. Niccolo Pisano: Anbetung der Könige.
Flachbild von der Kanzel des Baptisteriums in Pisa.

gepflegt werden. So erscheint denn diese Biegung und Windung der Körper als ein Auskunftsmittel, um die künstlerische Absicht — natürliche Erscheinung — verständlich zu machen. Diesem Zuge entsprach es auch, daß jetzt das Schlanke und Sehnige der Körper zurücktritt hinter den rundlichen vollen Formen des Fleisches; und weiter ergab sich daraus, daß weibliche und jugendliche Gestalten — mit lockigen Haaren — bevorzugt wurden und besser gelangen, sobald einmal die Freude an dem „Fluß der Linien" erwacht war. Darum sagte auch das weiche, bildsame Holz den deutschen Bildnern besonders zu und ihre besten Arbeiten sind aus diesem Stoffe geschaffen. Neben dem Bestreben nach Naturwahrheit macht sich aber — namentlich zu Ende des Zeitraumes — der die ganze Kunst allmählich durchdringende Zug nach dem Malerischen geltend, welcher schließlich der Malerei die führende Rolle verschaffte. In Deutschland hatte ja die Tafelmalerei schon seit der Mitte des 14. Jahrhunderts einen bedeutsamen Aufschwung genommen, wie es außerhalb Italiens sonst nirgends der Fall war, und es ist daher erklärlich, daß die beiden Schwesterkünste sich gegenseitig stark beeinflußten. Das Emporkommen der Malerei hat ebenso wie die erfreuliche Blüte der Bildnerei in Deutschland, welche bis zu Ende des Zeitraumes vor

künstlerischem Verfalle bewahrt blieb, ihren Urgrund darin, daß unter der langen Herrschaft des „romanischen Stiles“ die Bildner an größere Freiheit sich gewöhnt hatten, und ihre Kunst daher stets auch mehr Selbständigkeit als im übrigen Norden besaß.

Die anziehenden Eigenschaften der deutschen Bildnerei treten vielleicht noch mehr als in den großen Werken in jenen der Kleinkunst hervor. Wohl ist es richtig, daß die hohe Kunst eine gewisse Beschränkung auf ein Mittelmaß dadurch erfuhr, daß die Meister mehr zünftige Handwerker als „freie Künstler“ im neuzeitlichen Sinne waren. Andererseits lag aber auch der Vorteil darin, daß ihre Arbeitsfertigkeit gründlich geschult wurde, und vor allem hatte es das Gute, daß in das ganze Handwerk, auch insofern es für den gewöhnlichen



Fig. 331. Giovanni Pisano: Anbetung der Könige.
Flachbild von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.

Bedarf des Volkes arbeitete, ein künstlerischer Zug kam. Die Kunst erhob sich zwar nicht zu jener Höhe, welche auch nur erlesenen Geistern zugänglich ist, sie blieb aber dem Volke verständlich und wurde volkstümlich. In den kunstgewerblichen Erzeugnissen giebt sich der Kunstgeist einer Zeit nicht minder bedeutsam kund als in der Hochkunst, sie lassen am besten erkennen, wie tief er ins Volk gedrungen ist, welche Wirkung er ausübte und welche Beeinflussung aus dem Volke heraus er erfuhr. Mehr als die anderen Künste ist gerade die Bildnerei in der Lage, das Künstlerische dem Volke zu vermitteln, da sie das Formen und Gestalten der meisten Gebrauchsgegenstände beeinflussen kann, und darin liegt ein wesentlicher Teil ihrer Bedeutung.

Goldene Pforte von Freiberg. Bildwerke vom Bamberger Dome. Der Bildnereischmuck der Goldenen Pforte des Freiberger Domes (Fig. 326) zeigt bereits die deutsche Kunst auf einer erstaunlichen Höhe der Vollendung. Schönheitsgefühl und tiefe Empfindung, Naturtreue und künstlerische Freiheit fanden sich vereinigt. Die lebende Be-

wegung der Gestalten, der anmutige Fluß der Linien, die sorgfältige Durchbildung der Züge, müssen besonders hervorgehoben werden. — Die Bildwerke am Dome zu Bamberg zeichnen sich gleichfalls durch solche Vorzüge aus. Der Kopf Kaiser Heinrich's II. (Fig. 327) ist von einer scharfen Lebenswahrheit, die ihn fast als Ebenbild erscheinen läßt. Die Darstellung des jüngsten Gerichts im Bogenfelde (Fig. 328) ist beachtenswert durch die meisterhafte Ausnutzung des Raumes, feierlich ist die Gestalt Christi, von hoher Anmut Maria und Johannes. Um so auffallender ist, daß die Seligen und Verdammten den gleichen lächelnden Ausdruck in den Zügen tragen.

Italien. Niccolo Pisano. Zu Beginn des XIII. Jahrhunderts war die italienische Bildnerei auf einen nicht sehr erfreulichen Stand „heruntergekommen"; im Süden arbeitete man handwerksmäßig nach verderbten antiken Ueberlieferungen, im Norden herrschte geradezu Formlosigkeit. Hier war man allerdings bemüht, wieder zu einer besseren Kunstübung zu gelangen, und vor allem war in Niccolo Pisano (1206—1278) ein Meister erstanden, der eine neue Richtung einschlug. Diese bestand im wesentlichen darin, daß Niccolo das innere, geistige Wesen der Antike besser erfaßt hatte, als seine Vorgänger, und nun auch



Fig. 332. Erschaffung der Eva.
Flachbild vom Dom zu Orvieto.

verständnisvoll bessere Vorbilder aus derselben entnahm. Das Uebel, an dem die Kunst krankte, lag darin, daß man ganz davon abgekommen war, unmittelbar nach der Natur zu bilden, und nur mit überlieferten Formen hantierte, die im Laufe der Zeit immer schlechter und ausdrucksloser geworden waren. Niccolo hatte vielleicht gefühlt, daß die Kunst wieder den Weg zur Natur selbst einschlagen müsse; wenn er nun auch diesen Weg noch nicht finden konnte, so hatte er doch erkannt, daß die Antike denselben gegangen war und daher ihr wahrer Gehalt eben in der künstlerischen Wiedergabe der Natur nach unmittelbarer Auffassung beruhe, und weiter dann, daß man auf ihre ursprünglichen reinen Formen zurückgreifen müsse, um Gleichwertiges — Gestalten von innerlicher Bedeutung und den Ausdruck lebendiger Handlung — zu erzielen.

Man hat allerlei Vermutungen darüber geäußert, wie Niccolo zu seinem Stile gelangt sein könne: Einflüsse süditalischer und byzantinischer, auch deutscher Künstler, ja sogar das Bestehen einer verborgenen Bildnerschule angenommen, in welcher die Antike fortgelebt habe; ich meine, die Erklärung ist einfacher: Niccolo war einer der Begnadeten, welche, indem sie alles beobachten, was ihnen begegnet, mit klaren Augen „sehen", wo die anderen übersehen.

Eines seiner Hauptwerke, an welchem er die volle Meisterschaft bekundet, ist die um 1268 entstandene Kanzel in der Taufkapelle zu Pisa (Fig. 329). Die Madonna in dem einen Flachbilde „Anbetung der Könige“ ist von einer hoheitsvollen Würde und Anmut, welche entzückend wirken (Fig. 330).

Der Richtung Niccolos folgten wohl einige Schüler — Fra d'Agnello, Arnolfo di Cambio — aber noch bei Lebzeiten des Meisters kam eine neue auf, welche siegreich blieb; und zwar war es Niccolos eigener Sohn, Giovanni Pisano (1240—1321), der sie begründete. Es ist vollkommen begreiflich, daß Niccolos Weise nur einen Uebergang darstellte. Was dieser große Künstler geahnt und auf einem Umwege angestrebt hatte, — Naturwahrheit als Endziel aller Kunst — das war nun allmählich den geistigen Führern des Volkes bewußt geworden. Die höchste Schönheit ist etwas Gedankliches, aber die Natur giebt ihr — wenn auch abgeschwächtes — Abbild, und nur durch die Natur kann der Künstler zum Erfassen des Urbildes gelangen, — mit diesem Satze läßt sich die Stellung kennzeichnen, welche jetzt die Kunst einnimmt, nachdem sie aus den Fesseln der Ueberlieferung sich befreit hat. Abgesehen von dieser grundsätzlichen Auffassung, welche sich auf die Gesamtheit der Künste bezog, kam bei den Darstellenden noch in Betracht, daß die überlieferten Ausdrucksmittel nicht genügten, um die herrschenden Gedanken und Empfindungen befriedigend wieder zu geben. Auch die Kunstformen der Antike konnten nicht voll entsprechen, da sie anderen geistigen Anschauungen und Lebensverhältnissen angepaßt waren, während doch jetzt der christliche Gedankenkreis und ganz erheblich veränderte Kulturzustände darzustellen waren.



Fig. 333. Andrea Pisano: Die Heimsuchung.
Flachbild von der südlichen Thür des Baptisteriums zu Florenz.

Der christlichen Auffassung näher stand zwar die andere Richtung der verderbten Antike, — wie sie am schärfsten in der „byzantinischen“ Kunstweise sich ausprägt — aber auch diese war rückständig hinsichtlich der derzeitigen Lebenserscheinungen. Aus all' dem ergab sich mit einer zwingenden Notwendigkeit, daß eben eine neue Richtung gefunden werden mußte.

Giov. Pisano. Giovanni Pisano hatte als Schüler und Gehilfe des Vaters seine Arbeitsfertigkeit ausbilden können, um nun auch seine eigenen künstlerischen Gedanken in vollendeter Weise auszuführen, wozu ihm sowohl als Baumeister wie als Bildner reiche Gelegenheit geboten wurde. Daß man ihm 1278 den Bau des Campo santo in Pisa übertrug, zeugt dafür, daß er schon damals einen großen Ruf besaß. Als Baumeister hat er dem „gotischen Stil“ in Italien eigentlich die Bahn gebrochen, noch bedeutsamer und folgenreicher blieb jedoch seine Thätigkeit als Bildhauer. Die Gestalten seiner Werke sind voll Leben, stets in starker Bewegung, welche die innere seelische Erregung natürlich zum Ausdruck bringt, auch die Gewandung zeigt bewegte Linien; er kennt keine beschauliche Ruhe, nur thätiges Handeln.

In den Flachbildwerken arbeitet er daher auch die Figuren so stark aus der Fläche heraus, daß sie nahezu wie Rundbilder erscheinen. Als sein Hauptwerk gilt die Kanzel von S. Andrea in Pistoja (Fig. 331), jene für den Dom von Pisa ist leider zerlegt und nur in Stücken erhalten; ob das Grabmal des Papstes Benedict XI. in Perugia von

ihm herrührt, ist zweifelhaft, jedenfalls dürften dabei Gehilfen stark mitgearbeitet haben. Giovannis eigene Leistungen erscheinen in gewisser Hinsicht, namentlich was die Schönheit der Menschenkörper betrifft, noch übertroffen in den prächtigen Flachbildwerken des Domes zu Orvieto (Fig. 332), welche jedoch das beste Zeugnis für den Einfluß ablegen, den er ausübte.

Dieser machte sich während des ganzen 14. Jahrhunderts und fast im ganzen Lande geltend, allerdings nicht ausschließlich und alleinherrschend, denn auf die Bildnerei wirkte jetzt nicht minder bedeutend, ja man könnte fast sagen in noch höherem Maße, Giotto ein, welcher der Schwesterkunst, der Malerei, die führende und bestimmende Rolle für das gesamte Kunstwesen verschafft hatte. Das Verhältnis der Beiden zu der Bildnerei der Folgezeit ließe sich vielleicht in der Weise kennzeichnen, daß Giotto mehr die gedankliche Seite der Richtung, dagegen Giovanni Pisano die Kunstfertigkeit selbst, also die bildnerische Formgebung bestimmte und zwar von der ihnen gemeinsamen Grundanschauung aus, daß die Kunst von der Natur ausgehen müsse.

Nachfolger Pisanos. Diese Doppel-Einwirkung tritt bereits zu Tage bei dem nächsten großen Meister der Bildnerei, Andrea Nini, der ebenfalls Pisano genannt wird (1273—1349). Er war Schüler Giovannis (kein Verwandter), ließ sich dann — nach 1305 — in Florenz nieder und machte dieses auch zur tonangebenden Hauptstätte für die italienische Bildnerei. Sein Hauptwerk, die Erzthüre der Taufkapelle in Florenz (1330- 39), erregte nach den Berichten der Chronisten, ungemeines Aufsehen. In der That sind die Flachbildnereien an dieser Thür von hoher Schönheit: in der Zusammenstellung und Anordnung groß gedacht, in dem Ausdruck der Gestalten voll lieblicher Anmut. Das „Malerische" bricht hier bereits siegreich durch und bestimmt die ganze Art des Werkes. (Fig. 333 u. 334.)

Dieser neuen, „malerischen" Richtung folgte sein Sohn Nino Pisano, der im Ausdruck lebendiger Natürlichkeit, wie auch in der feinen Behandlung des Marmors seinen Vater noch übertraf. Aus Andreas Schule ging dann auch Andrea di Cione, genannt Orcagna († 1368) hervor, der als Baumeister, Maler und Bildner gleich Bedeutendes leistete und die gewonnenen Fortschritte der Bildnerei wieder für die Malerei nutzbar machte.



Fig. 334. Andrea Pisano. Die Astronomie.
Flachbild vom Campanile des Domes zu Florenz.

Sein Altargehäuse in Orsanmichele zu Florenz ist eine der vollendetsten Schöpfungen der Bildnerkunst; edle Schönheit paart sich hier mit ergreifender Wahrheit.

Durch die genannten Meister war in Toskana die Bildnerei auf eine Höhe gebracht worden, welche es erklärt, daß sie für ganz Italien vorbildlich blieb. In Oberitalien folgt man der toskanischen Richtung ebenso wie in Süditalien; in Mailand ist ein Pisaner, Balduccio, thätig, die schönen Grabdenkmäler der Königin Maria und des Königs Robert in Neapel sind von Toskanern gefertigt. Daß dabei Florenz den Vorrang behauptet, habe ich bereits erwähnt, der ursprüngliche Ausgangspunkt Pisa tritt ganz in den Hintergrund, seit Orcagna es verlassen hatte; und auch Siena konnte nur die zweite Stelle einnehmen, obwohl hier eine große Anzahl tüchtiger Kräfte thätig war, die aus der

Schule der Pisanos hervorgegangen waren. Die bedeutendsten derselben sind die Meister Tino di Camaino — auch in Neapel beschäftigt — dann Agostino di Giovanni und Angelo di Ventura, von denen das treffliche Grabmal des Bischofs Tarlate in Arezzo stammt. Die Sienesen hielten jedoch zu sehr an den Ueberlieferungen Giovannis Pisano fest und blieben daher zurück, während die Florentiner fortschritten.

Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß die Leistungen der Bildnerei außerhalb Toskanas nicht über das Mittelmaß hervorragen, jedenfalls ohne Einwirkung auf die Entwicklung der Kunst blieben. Als bemerkenswert will ich jedoch erwähnen: den Heiligenschrein (Arca) des St. Augustin im Dom zu Pavia (von Bonino da Campiglione?); die Grabmäler der Cane della Scala (Scaliger) in Verona und die Bildnereien an dem Dogenpalaste in Venedig, namentlich die reizvollen kleinen Figuren in den Säulenknäufen.

Die Malerei im 14. und 15. Jahrhundert.

Malerei im Dienste der Baukunst. Es wurde bereits angedeutet, daß die Malerei seit dem 14. Jahrhundert aus ihrer bisherigen bescheidenen Stellung in den Vordergrund zu treten begann und sich anschickte, die führende Stellung in den Künsten einzunehmen. Der Zusammenhang ihrer Entwicklungsgeschichte erfordert es, daß ich dieselbe abgesondert behandle und nicht wie bisher im Anschluß an den durch den Baukunststil bestimmten Zeitraum. Von einem „gotischen Stil“ in der Malerei kann man eigentlich nicht sprechen, höchstens nur in dem Sinne, daß die geistige Auffassung, welche in der Baukunst die Richtung bestimmte, zur selben Zeit auch in ihr hervortritt.

An dieser Stelle will ich in Kürze nur einiger Zweige der Malerei gedenken, welche entweder noch in enger Verbindung mit der Baukunst verblieben — Glasmalerei und Mosaikkunst —, oder mehr die Art der Kleinkunst tragen, wie die Miniaturen. Noch für die romanische Zeit sind diese Zweige, namentlich die Miniatur-Malerei, von wesentlicher Bedeutung, weil aus den Arbeiten auf diesen Gebieten wir das malerische Können vorwiegend beurteilen müssen, da die Werke der Wandmalerei fast durchwegs verloren sind und die Tafelmalerei noch selten war.

Miniaturmalerei. Die Miniaturmalerei zeigt unverkennbare Fortschritte, die hauptsächlich nur auf der erhöhten Arbeitsfertigkeit beruhen. Sie war eben in diesem Zeitraume auch Gegenstand des gewerblichen Betriebes geworden, und die weltliche Zunft der „Illuminatoren“ trat an Stelle der klösterlichen Künstler. Dadurch ging den Arbeiten natürlich viel von persönlicher Eigenart verloren, dafür gewannen sie an besserer Ausführung, die in geschulten Händen lag. Auch trat Arbeitsteilung ein, das bloße



Fig. 335. Cimabue: Madonna auf dem Throne.
Florenz. St. Maria Novella.



Fig. 336. Duccio di Buoninsegna. Christus erscheint den Jüngern.
(Teilstück). Siena. Dom-Museum.

Zierwerk blieb Gehilfen überlassen, der Meister führte nur die Hauptzeichnungen aus.

Die gesteigerte Nachfrage nach Büchern, die mit Miniaturen geziert waren, förderte natürlich dieses „Illuminatorengewerbe", wie sie andrerseits auch dieses bestimmte, sich dem Geschmacke der Kunden anzupassen und Leichtverständliches, Gefallsames zu liefern. Die strenge Ernsthaftigkeit, welche im vorigen Zeitraume noch vielfach zu finden war, verliert sich gänzlich, Anmut und Lebendigkeit kommen zur Alleinherrschaft. Immer mehr strebt man auch Naturwahrheit an und sucht die Gegenstände treulich zu schildern; man wendet sich nicht ausschließlich an die Einbildungskraft des Beschauers, sondern will durch Erinnerung an die Wirklichkeit die Stimmung erzeugen, welche für das Erfassen des Inhaltes der Darstellung nötig ist.

In Sauberkeit und Sicherheit der Ausführung steht die französische Miniaturmalerei an erster Stelle; freilich zeigen ihre Arbeiten auch jene Gleichmäßigkeit und Glätte, welche dem Gewerbebetrieb eigen ist, der die künstlerisch-persönliche Eigenart zurückdrängt. An feiner Schönheit und dichterischer Auffassung werden die französischen Werke dagegen von den englischen übertroffen; die Handfertigkeit ist geringer, dafür entschädigt aber die selbständigere Auffassung. Die deutschen Miniaturen haben den Vorzug der leichten, schwungvollen Zeichnung, bei ihnen tritt die Richtung auf das Zarte, fast Weichliche besonders hervor.

Glasmalerei. Deutschland war auch die Hauptstätte der Glasmalerei, welche hier die eifrigste Pflege und schönste Entwicklung fand; stand sie ja in engster Beziehung zu der Baukunst. Die gotischen Kirchen erhielten allenthalben farbige Fenster, fast durchwegs von prächtiger Ausführung. Die älteren Werke zeichnen sich durch besondere Leuchtkraft der Farben — die dunkleren wurden bevorzugt — und deren schöne Zusammenstimmung aus, während auf die Zeichnung weniger Gewicht gelegt wird. Später nimmt man hellere Farben, zeichnet auch richtiger und giebt den Gestalten größere Verhältnisse; man begnügt sich nicht mehr mit der bloßen Farbenwirkung, sondern strebt unter dem Einflusse der Tafelmalerei eine wirklich malerische Behandlung an, d. h. sucht in den Glasmalereien die Eigenart eigentlicher Gemälde wiederzugeben.

* * *

Umwälzungen auf dem Gebiete der Kunst. In der Zeit vom 11. bis zum 14. Jahrhundert vollzogen sich jene großen Umwälzungen, welche für die „Gesamtheit der Kunst" von entscheidender Bedeutung wurden. Zur Erläuterung muß ich hier einige kurze „allgemeine" Sätze einschalten. — Das höchste Ziel aller Kunst ist, innere Vorgänge (Gedanken, Empfindungen) zum Ausdrucke zu bringen, also unsichtbare, richtiger gesagt: sinnlich nicht wahrnehmbare Dinge durch die Sinne erfaßbar zu machen. Da die feinsten Regungen des Seelenlebens am vollkommensten auszudrücken nur die Musik im stande ist,

so gebührt ihr unter den Künsten die erste Stelle; sie ist die reinste Form aller „Dichtung", d. h. des schöpferischen Gestaltens innerer Vorgänge. Die Dichtungsformen dienen eben dazu, das den Sinnen Undeutliche zu verdeutlichen, und demnach beruht jeglicher Kunstfortschritt in dem Bestreben nach erhöhter Deutlichkeit.



Fig. 337 a. Giotto: Der hl. Franziskus.
Assisi. Hochaltar der Unterkirche.

Von den darstellenden Künsten vermag die Bildnerei nur bis zu einem gewissen Grade Innerliches zu verdeutlichen; sie erfordert daher auch ein höheres Maß von Kunstfertigkeit, um das Höchste zu leisten, was ihre Ausdrucksmittel überhaupt gestatten. Der Malerei sind die Grenzen weiter gesteckt; sie kann weit mehr und viel deutlicher Innerliches ausdrücken; die Farbendichtung kommt der Tondichtung am nächsten. Die Bildnerei ist die schwierigere, die Malerei aber die höhere Kunst. — Wenn ich nun darauf hinweise, daß um die Mitte des 11. Jahrhunderts (nach dem Auftreten Guido von Arezzos, des Begründers der Notenschrift) die Mehrstimmigkeit (Harmonie) in der Musik erfunden und damit für letztere erst die Grundlage zur völligen Entwicklung geschaffen wurde, ferner daß im 12. Jahrhundert das Schrifttum und die Kunst-Wortdichtung im ganzen christlich-germanischen Völkerkreise — insbesondere auch bei den Deutschen — zur Blüte gelangte, endlich daß im 13. Jahrhundert die Malerei aus ihrer untergeordneten Stellung heraustritt und im 14. Jahrhundert unter den darstellenden Künsten den Vorrang gewinnt, — so dürfte der oben aufgestellte Satz von den großen Umwälzungen, welche die „neue Zeit" der Vollendung der höheren Künste einleiten, genugsam begründet sein.

Entwicklung der Malerei. Im besonderen sind noch etliche Bemerkungen über den Entwicklungsgang der Malerei notwendig. Anfänglich sind „Zeichnung" und „Färbung" von einander getrennt; erstere beschränkt sich auf Umrißzeichnungen, welche die Einbildungskraft des Beschauers ergänzen muß, letztere stellt Farben zusammen, welche durch ihren Einklang das Auge reizen und ergötzen sollen. Weiterhin treten beide in engere Verbindung und werden als etwas Zusammengehöriges be-



Fig. 337 b. Giotto: Allegorie der Armut.
Assisi. Hochaltar der Unterkirche.

trachtet, welches somit auch Uebereinstimmung erfordert. Es bleibt jedoch zunächst das Flächenhafte, so lange man noch nicht körperlich sehen und somit körperlich bilden kann; die Bilder sind „bemalte umrissene Flächen". Der nächste Fortschritt besteht darin, daß den gemalten Gegenständen durch bildnerische Zeichnung und Verteilung von Licht und Schatten auch ein körperlicher Ausdruck gegeben wird; sodann versucht man das Aeußere der Dinge durch die Farbe zur naturähnlichen Erscheinung zu bringen, und zuletzt geht man daran, auch das Innerliche auszudrücken. In dieser Hinsicht ist wieder die erste Stufe, daß man durch die Erfindung und Zusammenstellung des Bildinhaltes (Komposition) die Wirkung erzielen will, also auf die Farbenstimmung noch nicht das Hauptgewicht legt; letzteres geschieht auf der zweiten Stufe und



Fig. 338. Giotto: Gastmahl des Herodes.
Florenz. Kapelle Peruzzi in St. Croce.

damit wird die Malerei zur Farbendichtung, in welcher die Zeichnung eine ähnliche Rolle spielt, wie der Generalbaß in der Tondichtung, nämlich die Grundlage des Einklanges zu sein.

Im romanischen Zeitalter finden wir die Malerei auf jener Stufe, auf welcher sie von der Flächenbemalung zum bildnerischen Ausdruck durch die Farbe fortschreitet. Die Lust an der Farbe äußerte sich auch in dem üblichen Bemalen der Bildnereiwerke, insbesondere der Holzschnitzereien, und dabei mochte sich auch allmählich die Erkenntnis aufdrängen, daß die Bildnerei, auch die farbige, nicht zu einer vollen malerischen Wirkung, d. h. zu einem wohlgefälligen Verhältnis zwischen Licht und Dunkel gelangen könne, weil bei ihr dieses Verhältnis von dem Wechsel der natürlichen Beleuchtung abhängig ist, welcher jeweils das Standbild ausgesetzt ist. Die Malerei dagegen ist in der Lage, ein bestimmtes Verhältnis zwischen Licht und Schattentönen festzuhalten, es von der äußeren Beleuchtung unabhängig zu machen und somit die beabsichtigte Stimmung unter allen Umständen zu erzeugen. Diese Erkenntnis mußte nun zu einer gründlicheren Beschäftigung mit den Ausdrucksmitteln der Malerei führen.

* * *

Die „griechische" Malweise in Italien. In Italien hatte sich eine herkömmliche Malweise ausgebildet, welche schon die alten Kunstschriftsteller des 15. Jahrhunderts als

„griechische“ — maniera greca — bezeichneten. Diese Benennung hat zu der mißverständlichen Auffassung geführt, als ob die italienische Malerei vor Giotto gänzlich von den Griechen oder Byzantinern abhängig gewesen sei, byzantinische Künstler zu Lehrmeistern gehabt hätte. Diese Ansicht fand eine Unterstützung in der Thatsache, daß die altitalienischen Bildwerke mit den byzantinischen in vielen Aeußerlichkeiten übereinstimmen. Solche augenfällige Merkzeichen sind beispielsweise der übliche Goldgrund, die standbildmäßige Haltung und Anordnung der Gestalten, deren Magerkeit und düstere Gesichtszüge, die gestrichelte Zeichnung der Gewandung, auch die schwere, dunkle Farbentönung.

Diese Verwandtschaft findet aber meines Erachtens ihre richtige Erklärung darin, daß die italienische wie die byzantinische Malweise auf der antik-altchristlichen beruhten. Hier wie dort hatte sich in gleicher Weise eine „Entartung“ vollzogen. Die Bezeichnung „griechische Manier“ ist ein Kennwort, ebenso wie „gotischer Stil“; die lebhaftere —



Fig. 339. Orcagna: Das jüngste Gericht.
(Oberes Teilstück: Der Erlöser). Florenz. St. Maria Novella.

fabriksmäßige — Malthätigkeit der Griechen, und weil in ihren Bildern die ganze Eigenart vielleicht schärfer zum Ausdruck kam, gaben wohl Anlaß dazu. Daß byzantinische Maler auch hier und da nach Italien gekommen sein mögen, braucht nicht geleugnet zu werden, aber bestimmenden Einfluß hatten sie nicht, und die altitalienische Malerei ist eine einheimische. Nur für Venedig ist eine unmittelbare Einwirkung griechischer Mosaik-Künstler anzunehmen.

Cimabue und Duccio di Buoninsegna. In dieser sogenannten „griechischen Weise“ blieben die Maler des 13. Jahrhunderts befangen, obwohl in der zweiten Hälfte desselben kräftige Anläufe gemacht wurden, um die in herkömmlichen Formen erstarrte Kunst neu zu beleben.

Unter den Meistern, welche den Fortschritt anbahnten, indem sie ihren Gestalten einen freieren und natürlicheren Ausdruck, lebensvolle Bewegung und vor allem auch Schönheit zu verleihen suchten, ragen besonders zwei hervor: der Florentiner Cimabue (1240?—1302?) und der Sienese Duccio di Buoninsegna (1260?—1311?), welche bei ihren Zeitgenossen in hohem Rufe standen. Als diesen ebenbürtig wäre noch der Mosaik-



Fig. 340. Orcagna: Das jüngste Gericht.
(Teilstück: Die Auserwählten.) Florenz. St. Maria Novella.

künstler Jacopo Torriti in Rom zu nennen.

Das Marienbild Cimabues in St. Maria Novella zu Florenz (Fig. 335) mit seinen reizenden Engelsköpfen, noch mehr aber die Wandgemälde in S. Francesco zu Assisi zeugen dafür, wie dieser Meister bereits die Natur zu beobachten sich anschickt und welch' feines Gefühl für das Anmutige er besitzt. Bedeutender erscheint noch Duccio, dessen Dombild zu Siena durch die Lebendigkeit des Ausdruckes in Geberden und Zügen und durch die feine Schönheit der Frauenköpfe sich auszeichnet. (Fig. 336.)

Diese Vorzüge, welche die Werke der beiden hoch über jene ihrer Vorgänger stellen, lassen es begreiflich erscheinen, daß man sowohl Cimabue wie Duccio als Begründer der neuen Kunstrichtung hingestellt hat. In der That sind aber auch sie in wesentlichen Dingen, in der ganzen Auffassung und Anordnung wie in der Zeichnung noch von der alten Weise abhängig, und man kann sie nur als Vorläufer oder Vermittler des Ueberganges betrachten.

Giotto. Den für die gesamte Kunst so wichtigen Bruch mit der bisherigen Ueberlieferung und die Eröffnung einer völlig neuen Bahn vollzog erst Giotto di Bondone (1276—1337), ein Schüler Cimabues. In drei Dingen zeigt sich die Größe dieser künstlerischen Persönlichkeit: in der hohen Auffassung der ihm gestellten Aufgaben, in der Deutlichkeit des Ausdruckes dieser Auffassung und in der Naturwahrheit des Dargestellten wie der Darstellungsweise. Wie wir aus zahlreich erhaltenen Verträgen wissen, wurde damals den Künstlern sehr genau und eingehend vorgeschrieben, was sie darzustellen hatten; es kam nun auf den Meister an, wie er diese inhaltlich gegebene Aufgabe erfaßte und mit seinem „Geiste" durchdrang.

Giotto geht nun auf das innerste Wesen der Sache ein und erfaßt den religiös-sittlichen Grundgedanken in voller Klarheit und mit wahrhafter Empfindung. Er steht dabei

auf dem Boden der Scholastik, welche auf verstandesmäßigem Wege das Göttliche in den sinnlichen Erscheinungen erkennen will, er wendet sich daher in erster Linie an den Verstand des Beschauers. Um diesem das Gedankliche zu verdeutlichen, bedient sich Giotto als Hauptmittel der Anordnung und Zusammenstellung des Inhaltes; in der Erfindung des Ganzen liegt daher seine Stärke; er ist der erste große Meister der „Komposition".

In der Darstellung der Vorgänge, wie auch in der Gestaltung der Einzelheiten strebt er die innere Naturwahrheit an, das heißt den Eindruck wirklichen Lebens. Dies ist nicht gleichbedeutend mit unbedingter Naturtreue, welche die sinnliche Erscheinung ganz genau wiedergeben will; zu einer solchen völligen Naturnachahmung war Giotto noch nicht gelangt; aber der große Fortschritt bestand darin, daß er in der Einbildungskraft des Beschauers die Vorstellung des Natürlichen erweckte. Giottos Werke muß man von dem Standpunkte aus betrachten, daß der Künstler alle seine Kraft darauf verwendet, inneren Vorgängen,



Fig. 341. Spinello Aretino.
Der hl. Benedict erweckt einen Mönch wieder zum Leben.
San Miniato al Monte.

Gedanken und Empfindungen einen verständlichen Ausdruck zu geben. Er legt noch wenig Gewicht auf anmutige Schönheit, auf vollendete Zeichnung und Farbenstimmung; er arbeitet mit wenigen einfachen Farbentönen und behandelt die Formen mit einer gewissen Leichtigkeit, welche jedoch seinen Zwecken förderlich ist. Für Giottos Kunstweise, welche sich in großzügigen Entwürfen entfaltet, war die Wandmalerei mehr geeignet als die Tafelmalerei, da jener breiträumige Flächen zur Verfügung standen. Die bedeutsamsten Werke sind denn auch die Wandgemälde, und unter diesen wieder jene in St. Francesco zu Assisi (Fig. 337 a u. b), in St. Maria dell Arena zu Padua und Santa Croce zu Florenz (Fig. 338).

Giotto galt bei seinen Zeitgenossen — nicht nur in Florenz — als der erste und größte Meister Italiens, welcher die heimische Kunst wieder zum Leben erweckt und ihr eine volkliche Eigenart gegeben habe. Wir finden ihn auch im ganzen Lande thätig, in Assisi, Rom, Padua, Verona, Neapel und anderen Orten, also im Süden wie im Norden. Florenz bot ihm natürlich reiche Gelegenheit zu Schöpfungen; daß es ihn zum Obermeister des Dombaues berief, war bereits erwähnt. Seine Thätigkeit als Baumeister war allerdings nicht



Fig. 342. Simone Martini. Madonna.
Siena. Rathaus.

umfassend; die Nachricht, daß er auch als Bildhauer sich versucht habe, dürfte wohl dahin zu verstehen sein, daß er zeitweise Entwürfe für Flachbildwerke lieferte.

Giottos Nachfolger. Zu dem unmittelbaren Einfluß, welchen dieser Künstlergeist durch seine im ganzen Lande verstreuten Arbeiten ausübte, trat nun auch der mittelbare durch seine Schüler, und bald war Giottos Kunstweise allenthalben verbreitet. Zur ausschließlichen Herrschaft gelangte sie jedoch nicht, trotz der Begeisterung, welche Giottos Werke erregten. Ja anfänglich stand ihr Einfluß sogar hinter jenem der Sieneser Schule des Duccio zurück. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, daß der letztere die bisherige überlieferte Malweise im Wesentlichen beibehielt und sie nur zeitgemäß verbessert hatte; es war daher nicht nur den zünftigen Malern leichter, dem Duccio zu folgen, als sich in die ganz neue Richtung Giottos hineinzufinden, sondern es dürfte wahrscheinlich auch dem Geschmack der großen Durchschnittsmenge, — außerhalb Florenz, hier fiel der „Lokalpatriotismus" schwer ins Gewicht — die an das Gewohnte anknüpfende Sieneser Richtung besser entsprochen haben. Späterhin kam freilich die Florentinische immer mehr zum Durchbruch, da die von Giotto geschaffenen Gestalten handsame Vor- und Urbilder für Nachahmer waren; im ganzen aber vermischten sich in dem handwerksmäßigen Betrieb der verschiedenen Nebenorte allmählich beide Richtungen. Das feierlich Erhabene und Großartige, das in Giottos Werken sich findet, und die sinnliche Anmut, welche jene Duccios aufweisen, suchte man mit mehr oder weniger Geschick zu vereinen.

Die unmittelbaren Schüler Giottos waren auffälligerweise ziemlich unbedeutend; selbst die besten von ihnen, Bernardo Daddi (um 1328—47 thätig) und Taddeo Gaddi (um 1327—66 thätig), boten nur schwache Leistungen, in welchen mehr die Mängel als die Vorzüge des Meisters hervortreten.

Andrea Orcagna. Selbständigkeit und wesentlichen Fortschritt bekundet dagegen Andrea (di Cione) Orcagna (1308—1368), der ja auch als Bildhauer und Baumeister Hervorragendes schuf. Er bildet seine Gestalten ungemein lebendig, mit großartiger Würde und doch dabei lieblich; in der Behandlung des nackten Körpers und in der Farbengebung ist er Giotto überlegen; seine Eigenschaft als Bildhauer kam ihm auch hinsichtlich der bildnerischen Ausarbeitung des Körperlichen zu statten, wie er auch die Gesetze des Räumlich-Sehens schärfer erfaßt hat. (Fig. 339 u. 340.)



Fig. 343. Lorenzetti Ambrogio. Der Friede.
Siena. Rathaus.

Giottino. In anderer Art bedeutsam erscheint dann noch ein Meister, der Giottino genannt wird (um 1340—69 thätig). Daß er ein unmittelbarer Schüler Giottos gewesen sei, ist sehr zu bezweifeln, weil er ein weitaus höheres Maß von Naturbeachtung und daher eine bemerkenswert richtige Zeichnung bekundet.

Ausgang der Schule Giottos. In dieser Hinsicht sowie durch Frische der Farbe zeichnet sich auch ein Schüler Taddeo Gaddis aus, Giovanni da Milano, der bereits die vorerwähnte Vermischung der florentinischen und sienesischen Malweise zeigt und diesen „Mischstil" auch nach seiner Vaterstadt Mailand verpflanzte. Ueberhaupt erscheinen einige Schüler Gaddis ihrem Lehrmeister überlegen, so Antonio Veneziano (zwischen 1315—1388) durch seine auf treue Wiedergabe des Wirklichen abzielende Malweise, und Spinello di Luca Aretino (gest. 1410) in der kräftigen und leuchtenden Farbengebung; sonst ist er freilich



Fig. 344. Masolino. Herodias mit dem Haupte des Johannes.
Wandgemälde im Baptisterium zu Castiglione d'Olona.

nur ein geschickter Nachahmer Giottos, der dessen Urbilder mit großer Handfertigkeit, aber auch Oberflächlichkeit verwertet. (Fig. 341.)

Zu Ende des 14. Jahrhunderts war eben schon eine Verflachung der ganzen Richtung eingetreten; wie dies immer zu geschehen pflegt, war für die „Schule" das Herkömmliche und Ueberlieferte maßgebend geworden, und man vermißt bei ihren Angehörigen selbständige Eigenart, welche allein einen Fortschritt verbürgt. Ansätze zu einem solchen finden sich allerdings auch, und zwar gehen sie auf eine größere Zierlichkeit und stärkeres Betonen des Gefühlslebens hinaus; die Ausführung wird feiner und weicher. Daß dazu auch die Annäherung an die Sieneser Schule beitrug, wurde bereits angedeutet.

Die Sienesen. Simone Martini. In Siena hatte Duccio einen ihm mindestens ebenbürtigen, in mancher Hinsicht sogar überlegenen Nachfolger in Simone Martini (1283—1344) gefunden, den Petrarca selbst dem Meister Giotto an die Seite stellt. Die Werke dieses Künstlers lassen die wesentliche Verschiedenheit der Schulen von Florenz und Siena am besten erkennen. Bei ihm finden wir alles auf zarte Schönheit gestimmt, mit peinlicher Sorgfalt arbeitet er das Liebliche heraus, die Farbengebung ist von eigentümlichem Reiz. Die lebendige Bewegung, der Ausdruck thätigen Handelns fehlt aber, die Gestalten

sind von einer Ruhe, die fast an Unbeweglichkeit streift; er malt Zustände nicht Vorgänge. (Fig. 342.) Von gleicher Art sind auch die Bilder seines Schwagers und Mitarbeiters Lippo Memmi.

Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Eine selbständige Eigenart weisen dagegen die beiden Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti auf, welche sich schon mehr der Florentiner Richtung nähern, indem sie das Leben und die Wirklichkeit kräftiger betonen. Ambrogio ist der Bedeutendere, von ihm besitzen wir eine der reizvollsten Gestalten, welche die damalige Kunst schuf, in der Figur des „Friedens" (Pax). (Fig. 343.)



Fig. 345. Masaccio.
Die Vertreibung aus dem Paradiese.
Florenz. Kapelle Brancacci.

Lorenzo Monaco. Masolino. In dem Ausdruck liebenswürdiger Anmut sah die sienesische Schule ihr hauptsächlichstes Ziel, und das Gefallsame desselben bestimmte offenbar die späteren Florentiner, nun auch mehr auf feinen Reiz hinzuarbeiten. Der Mönchskünstler Don Lorenzo Monaco und Tommaso di Fini, genant Masolino (Fig. 344), sind in dieser Hinsicht bemerkenswert; sie leiten bereits hinüber zu der neuen Richtung, welche Schönheit und Kraft miteinander zu vereinen sucht. Ihr Begründer ist Masaccio, dessen Auftreten einen bedeutsamen Fortschritt der Kunst zur Folge hatte.

Einfluß der Florentiner. Ehe ich davon spreche, soll noch kurz der Zustände in anderen Orten Italiens gedacht werden. In Pisa hatte Francesco Traini die Richtung Giottos eingebürgert, später folgte man mehr dem Einflusse Sienas; zu einer selbständigen Bedeutung brachten es die Pisaner nicht. Das Gleiche war der Fall in Umbrien und den Marken; in Bologna, Ferrara, Modena gab es zwar zahlreiche Maler, die aber völlig abhängig von Siena erscheinen. Mehr dem florentinischen Einflusse folgten die Lombardei, namentlich aber Verona, wo Aldighieri da Zevio und Jacopo Avanzi auch mit einer gewissen selbständigen Eigenart hervortreten. In Rom stand die heimische Malerei auf einer ungemein niedrigen Stufe, wozu der Umstand wohl viel beitrug, daß von 1304—1375 die Päpste in Avignon ihren Sitz hatten. Was im 14. Jahrhundert in Rom geleistet wurde, stammt von Fremden her; Giotto, Simone Martini und die Lorenzetti waren hier thätig gewesen.

Venedig. Eine bemerkenswerte Stellung nimmt Venedig ein. Obwohl in dem nahen Padua Giotto mit dem dortigen Wandgemälde eines seiner Hauptwerke geschaffen hatte, blieb dies auf den venezianischen Kunstbetrieb ohne Einwirkung. Man hielt hier — der Hauptsitz der Maler war die Insel Murano — an der alten „byzantinischen" Weise mit einer auffälligen Zähigkeit fest, welche jeden Fortschritt ausschloß; nur die Handfertigkeit wurde dabei ausgebildet. „Geschickte Mache, aber geistlos" — damit sind die venezianischen Bilder am besten gekennzeichnet.

* * *

Das 15. Jahrhundert. Gleichwie Dante, der große Dichter, war auch Giotto, der Künstler, auf dem Boden der „scholastischen Philosophie" gestanden, welche kurz vorher durch

Thomas von Aquino ihre vollendetste Ausbildung erfahren hatte. Zur selben Zeit aber reifte auch die „Mystik“ aus und fand eine empfängliche Stimmung. Sich des Göttlichen im Gemüte bewußt zu werden, wie die Mystik es anstrebte, war für die religiöse



Fig. 346. Masaccio: Der Zinsgroschen.
Florenz. Kapelle Brancacci.

Empfindung ansprechender, als der Weg der Scholastiker, welche es durch die Vernunft erkennen wollten und dabei den Zwiespalt zwischen den geoffenbarten Lehren und dem vom Verstande Erfaßbaren nicht aufzulösen vermochten. Die Scholastik mußte daher zum Zweifeln und damit zur Verwirrung der Geister führen, welche noch gesteigert wurde durch die Mißstände infolge der Verweltlichung der Kirche und deren politischen Abhängigkeit, seit der Sitz des Papsttums nach dem französischen Avignon verlegt worden war. Dabei gewann nun die mystische Strömung an Stärke; indem sie sich an das Gefühl wendete, enthob sie von den Zweifeln. Gleichzeitig führte sie aber auch — entgegen der scholastischen Buchweisheit — zur Natur zurück; sie verherrlichte zwar in erster Linie das Leben der Seele, da aber diese an den Körper gebunden ist, mußte sie auch das Sinnliche mehr beachten, und so ergab sich schließlich der Satz von der schönen Seele im schönen Leibe.

Masaccio. Dies war die geistige Grundlage für die Weiterbildung der Malerei zu Beginn des 15. Jahrhunderts, und auf dieser fußte Masaccio (1401—1429). Den Nachrichten zufolge soll er bei Masolino, Brunellesco und Donatello sich ausgebildet haben, jedenfalls zeigt er sich schon als junger Künstler an Kenntnissen in den baukünstlerischen Formen und in der Perspektive seinen Gildegenossen überlegen. Dies verwertete sein künstlerischer Geist in glücklicher Weise für die Malerei. Die schärfere Beobachtung der Natur und die Schulung durch die bildnerischen Formen setzten ihn in den Stand, seinen Gestalten größere Lebenswahrheit und kraftvolleren Ausdruck zu geben; seinem ausgebildeten Schönheitsgefühl entsprang dann das Wohlgefällige, auf welches nunmehr die Malerei hinzuarbeiten beginnt. Das Großzügige der Anordnung übernahm er von Giotto, fügte aber jetzt auch das rein Ma-



Fig. 347. Fra Giovanni Angelico. Jesus wird von zwei Dominikanern begrüßt.
Florenz. Museum San Marco.

lerische der Farbenwirkung hinzu und die sorgfältigere Durcharbeitung der Einzelheiten und des Nebensächlichen. Die Gestalten werden körperlicher, haften weniger an der Fläche, und der Raum, in dem sie sich bewegen, wird nicht nur deutlicher sondern auch naturgetreuer gekennzeichnet: die Landschaft hat Luft, und die Bauformen sind nicht blos willkürliche Spiele der Einbildungskraft. Auch die Fertigkeit hat Fortschritte gemacht, die Zeichnung ist richtiger, die Behandlung der Farbe — Abstufung und Tönung — sorgfältiger geworden.

Im „Zinsgroschen" und in der „Vertreibung aus dem Paradiese" (Fig. 345 u. 346) zeigen sich diese Vorzüge in deutlicher Weise, und den Fortschritt kann man erkennen, wenn man sie mit einem Bilde Masolinos vergleicht. In beiden ist das Gedankliche in vornehmer Auffassung und mit eindrucksvoller Wahrheit wiedergegeben, dort die Hoheit des Heilands



Fig. 348. Fra Giovanni Angelico. Die Krönung Marias.
Florenz, Uffizien.

im Zinsgroschen, hier die schmerzvolle Reue des sündigen Menschenpaares. Beachtenswert ist auch die Natürlichkeit der Körperformen, denen der Meister einen Zug von gefälliger Schönheit zu verleihen wußte.

Masaccios Nachfolger. Masaccio hatte den Weg gewiesen, den die Malkunst einzuschlagen hatte, um dem Geiste der neuen Zeit gerecht zu werden. Sein früher Tod mag Ursache gewesen sein, daß er keine eigentliche Schule bilden konnte, auch war er etwas seiner Zeit voraus, um sofort Verständniß zu finden. Was bei ihm einheitlich zusammengefaßt erscheint, wurde jedoch im einzelnen von einigen Zeitgenossen unabhängig von ihm besonders verfolgt: die Richtung zu dem Anmutigen und Gefallsamen, zur schönen Farbenstimmung und Feinheit in den Einzelheiten von Fra Giovanni da Fiesole (1387—1455), jene zur Naturwahrheit, richtigen Zeichnung und bildnerischen Körperlichkeit von Andrea del Castagno (1390—1457) und Paolo Uccello (1397—1475).

Fra Giovanni da Fiesole. Der weltfremde, fromme Mönch knüpft noch an die frühere Zeit an, das Natürliche liegt ihm noch ferner, und die Innigkeit der Empfindung

herrscht vor. Aus seiner eigenen künstlerischen Natur heraus gelangt er aber zu dem Ausdruck von Lieblichkeit und zu der schönen Klarheit der Farbe. Seine Werke „entzücken" mit ihrer süßen Anmut denn auch mehr die Beschauer, als jene Masaccios, und die Nachbildungen seiner „Engel" sind eine beliebte Marktware geworden. Im Kloster San Marco zu Florenz (jetzt Museum) ist die größte Zahl seiner Wandbilder vereinigt; die Altarbilder der Klosterkirche sind in den Uffizien zu bewundern. Die „Krönung" dürfte wohl in dieser Gruppe das vorzüglichste Werk sein.

Vom Papste nach Rom berufen, konnte er dort seine Kunstweise noch unter dem Einfluß der Antike fortbilden, und die Wandbilder in der Kapelle Nicolaus V. (im Vatikan) zeigen ihn denn auch auf der vollen Höhe seiner Schaffenskraft. War er auch kein Bahnbrecher wie Masaccio, so hat er doch das Verdienst, mit seinen zahlreichen Arbeiten die Farbenfreudigkeit und das Schönheitsgefühl gefördert zu haben. Die geläuterte Frömmigkeit eines milden Gemütes, die aus seinen Bildern spricht, hat etwas Ergreifendes; mit Recht führt er den Beinamen Fra Beato oder Angelico, der selige oder Engels-Bruder. (Fig. 347 und 348.)



Fig. 349. Castagno. Dante.
Florenz. Cenacolo di Andrea del Castagno.

Andrea del Castagno. Ganz anderer Art ist die Kunstweise Andrea del Castagnos, welcher, offenbar unter dem Eindrucke der Werke Donatellos, auf Wirklichkeitstreue und bildnerische Gestaltung hinarbeitet, und seine Gestalten in kräftigster Lebenswahrheit, die bis zur Derbheit geht, richtig und sicher zeichnet. Seine Begabung läßt sich am besten in den Ebenbildnissen erkennen, wie z. B. in jenem Dantes. (Fig. 349.)

Uccello. Legte schon Castagno nicht viel Gewicht auf die Farbe, so that dies noch weniger Uccello, der ganz in bildnerischen Formen zeichnete, so daß sein (nur in grüner Erdfarbe ausgeführtes) Reiterbild des Söldnerführers Hawkwood in der That ganz den Eindruck einer Marmorgruppe macht. (Fig. 350). In der Naturtreue übertrifft er noch Castagno und geht dabei über die Grenzen des Schönen hinaus; seine Stärke liegt aber in der Bewältigung der Schwierigkeiten, welche Perspektive und Verkürzungen bieten. In diesem Punkte kann er geradezu als Lehrer der Späteren betrachtet werden.

Filippo Lippi. Das Malerische, wie es Fra Angelico so anmutig ausgebildet hatte, aber schon im Sinne der neueren Auffassung eines Masaccio, brachte nun wieder ein Künstler zur Geltung, dessen sinnenfrohes Wesen ganz auf den Reiz der Schönheit gestimmt war.



Fig. 350. Paolo Uccello. Denkmal des John Hawkwood.
Florenz. St. Maria del Fiore.

Filippo Lippi (1406—1496) hatte als Mönch sich mit der Malerei zu beschäftigen begonnen, war dann dem Kloster entlaufen, um schließlich durch den Papst vom Mönchsgelübde entbunden, eine von ihm verführte Nonne zu heiraten. Aus diesem Lebensgange erhellt schon die Natur dieses leichtlebigen Künstlers, der ohne ernsthaften Unterricht nur vermöge seiner malerischen Anlagen zu einem hochangesehenen und beliebten Meister werden konnte.

Im ganzen grundverschieden von den Vorgenannten vereinigt er doch verschiedene Züge derselben in sich. Seine Zeichnung ist weniger richtig, aber gefälliger als bei Castagno; die Natur erfaßt er nicht so genau wie Masaccio, dafür sieht er das Lebensfrohe besser; der engelhaften Anmut Fra Angelicos stellt er die irdische gegenüber. Filippo Lippi bricht in seinen religiösen Bildern vollständig mit der Ueberlieferung, welche in diesen einen Zug des erhaben Uebersinnlichen verlangte. Dies zeigen am besten seine Madonnen, welche durchaus „menschlich", unter Betonung des sinnlich Reizvollen aufgefaßt sind. Nicht mehr die religiöse, sondern die künstlerische Empfindung leitet seine Hand. Die Verweltlichung zeigt sich dann nicht nur in Nebendingen, wie in der zeitgenössischen, also naturtreuen Gewandung, sondern auch in der ganzen Darstellung der Vorgänge, welche wie Zeit- und Sittenbilder gegeben werden.

Die „Krönung Marias" in Florenz (Fig. 351) veranschaulicht diese Auffassung Lippis, dessen künstlerische Eigenschaften jedoch in seinen Wandgemälden im Dome zu Prato besser hervortreten. Das „Gastmahl des Herodes" (Fig. 352) zeigt auch eine andere in dieser Zeit häufig vorkommende Eigenheit: die Darstellung zweier Vorgänge auf einem Bilde, hier also den Tanz und die Uebergabe des Hauptes des Johannes. Die Anordnung in diesen Gemälden ist geschickt, die Gestalten haben jede ihren eigenartigen Ausdruck, und in den Einzelheiten bemerkt man eine sorgfältige, auf das Gefällige bedachte Durcharbeitung.

Benozzo Gozzoli. Wenn Filippo Lippi von selbst aus die malerische Bahn Fra Angelicos eingeschlagen hatte, so that dies als dessen unmittelbarer Schüler auch Benozzo Gozzoli (1424—1498), der sich dann in mancher Hinsicht auch der Weise Lippis anschloß und insbesondere die Darstellung von biblischen Vorgängen im Gewande der Zeit noch mehr ausbildete. Seine Hauptwerke, die Wandgemälde im Campo santo zu Pisa, wirken eigentlich wie Sittenbilder seiner Zeit; das Nebensächliche wird mit besonderem Fleiße behandelt, und hierin liegt auch der größte Reiz dieser Bilder. Das Beste darunter ist „die Trunkenheit Noës"; die volkstümlich sprichwörtlich gewordene Gestalt der „Schamhaften" ist hier mit vorzüglicher Lebenswahrheit wiedergegeben (Fig. 353).

Das Bildnerische in der Malerei. Die auf bildnerische Formgebung hinarbeitende Richtung fand im Grunde genommen immer noch mehr Anhänger als die rein malerische. Ueberhaupt konnte sich dem Einfluß derselben keiner der italienischen Maler des 15. Jahrhunderts ganz entziehen, und dieses Vorherrschen des Bildnerischen ist geradezu bezeichnend für diese Zeit. Die Erklärung dafür giebt einerseits die hohe Blüte der Bildnerei seit Ghiberti und Donatello und das große Ansehen, welches deren Werke im Volke genossen,



Fig. 351. Filippo Lippi. Krönung der hl. Jungfrau.
Florenz Gemälde-Galerie.

andererseits der Umstand, daß gerade die einflußreichsten Künstler damals in allen Zweigen thätig waren, und die Bildner selbst auch malten. Es ist nun natürlich, daß bei solchen Meistern immer die Formgebung jenes Kunstzweiges, in welchem sie ihre beste Kraft verwandten und somit am erfolgreichsten waren, auch auf den anderen Gebieten bestimmenden Einfluß hatte.

Pollajuolo. — Verrocchio. Die beiden Brüder, Andrea und Piero Pollajuolo, dann Andrea del Verrocchio, — deren Namen auch bei der Baukunst und Bildnerei genannt wurden — gehörten zu dieser Gruppe. Sie waren von Haus aus Goldschmiede, also Metallbildner, und konnten ihre Erziehung um so weniger verleugnen, als sie mit ihren bildnerischen Arbeiten ihren Ruhm begründet hatten. Das Malen stand bei ihnen erst in zweiter Linie; da sie bei ihrem hohen Ansehen aber einen großen Kreis von Schülern hatten, — weil diese der damaligen Anschauung entsprechend auch in allen Zweigen sich ausbilden wollten und daher dorthin gingen, wo man „alles" lernen konnte — so wurden sie eben

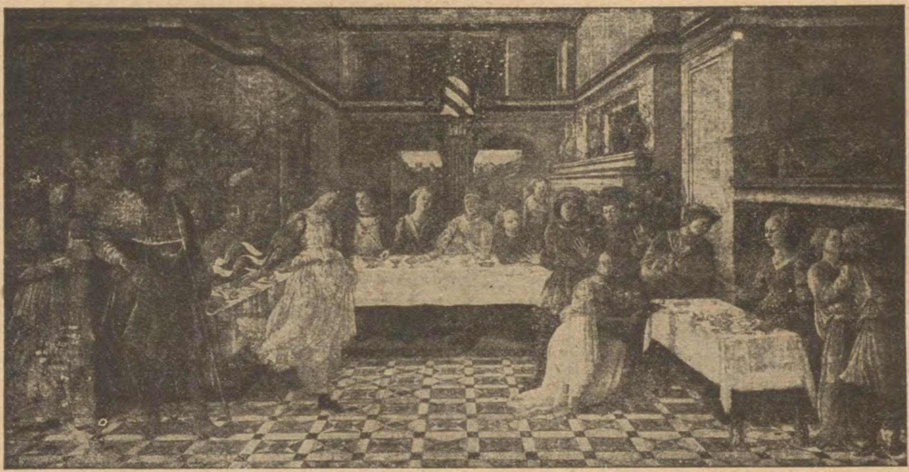


Fig. 352. Filippo Lippi. Gastmahl des Herodes.
Prato, Dom.

auch Lehrmeister der Malerei. Die minder Begabten blieben in der Weise der Lehrer befangen, die selbständigen Naturen machten sich frei.

Von den Vorgenannten ist Verrocchio der weitaus bedeutendere als Bildner wie als Maler, und als letzterer auch deshalb verdienstlich, weil aus seiner Schule Lionardo da Vinci hervorging. Wie weit ihn der Schüler an rein malerischer Begabung und an Schönheitsgefühl übertraf, zeigt das Bild Taufe „Christi", in welchem Lionardo seinen anmutigen Engel neben die in ihrer ungemilderten „anatomischen" Naturwahrheit herben Gestalten Verrocchios hingesetzt hat. (Fig. 355.)

Neue Malweisen. Um diese Zeit beschäftigte auch eine die Malweise betreffende Neuerung die Künstlerschaft. Bisher hatte man bei Tafelbildern die sogenannte Tempera-Malerei angewendet, welche darin besteht, daß die erdigen Farben in Leimwasser und Honig angerieben werden. Die Verwendung von Oel und Harz kannte man allerdings auch, aber sie fand nur in untergeordneter Weise statt. Dann war um 1420 in den Niederlanden die Oelmalerei aufgekommen, d. h. als Bindemittel der Farbe wurde ausschließlich Oel statt Leim u. dgl. genommen. Diese „Erfindung" war auch in Italien bekannt geworden — hauptsächlich durch Antonello da Messina — und erregte um so lebhafter die Gemüter, als man sich schon längere Zeit bemüht hatte, den vielfachen Mängeln der Tempera-Weise (geringe Wetterbeständigkeit, die Unmöglichkeit vor Eintrocknen der Farbe mit einer anderen

darüber zu malen, u. s. w.) abzuhelfen, und dazu allerlei Versuche anstellte, welche jedoch wenig befriedigten. Eine ganze Gruppe von Malern verwandte ihre Kräfte hauptsächlich auf solche Versuche, und deren Werke haben in dieser Hinsicht eine gewisse geschichtliche Bedeutung.

* * *

Botticelli. Von der Einseitigkeit, welche den getreuen Anhängern der vorgenannten Richtungen jeweils anhaftete, befreit erscheint dann ein Meister, welcher nach sorgfältigem Studium all' dieser Richtungen die Errungenschaften zusammenfassend, seinem eigenen Kunstgeiste folgte. Sandro Botticelli (1446—1510) ist eine Persönlichkeit von scharf ausgeprägter Eigenart, so daß auch ein minder geschultes Auge die Werke seiner Hand sofort erkennt. In diesen tritt uns auch am klarsten das ganze Wesen der florentinischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entgegen, und nicht mit Unrecht betrachtet man ihn als Hauptvertreter und Vorbild jener Zeit.

Aus der Schule Lippis hervorgegangen, dann zeitweilig Pollajuolo folgend, fand er bald seinen eigenen Weg. Seine Anlage wies ihn auf das rein Malerische hin, da zu dem ausgesprochenen Sinn für die Farbenkunst auch noch die volle Beherrschung der Malmittel kam. Die auf Wirklichkeitstreue abzielende bildnerische Formgebung tritt in den Hintergrund; seine Gestalten sind mehr dichterisch empfunden und das Gedankliche wird schärfer herausgearbeitet. In der ersten Hälfte seines Lebens huldigt er der „weltlichen" Richtung, welche das Sinnliche betont, doch weiß er dieses zu vergeistigen und dichterisch zu verklären.

Dies zeigt sich nicht nur in den Werken, welche Vorwürfe aus dem antiken Sagenkreis oder frei erfundene Stoffe, wie z. B. die „Allegorie des Frühlings" (Fig. 356), behandeln, sondern auch in seinen Madonnen. Das vorgenannte Bild ist für seine Art bezeichnend. Die Gestalten sind von sinnlichem Reiz, ohne die derbe Lebenswahrheit zu zeigen, wie bei Lippi. Ebenso wenig hält er sich in den Nebendingen an die Wirklichkeit, er kleidet die dichterischen Figuren auch in duftige, blumenbesäte Gewandung. Die Madonna faßt er menschlich auf, bildet sie mit jener gefälligen Anmut, welche zarten, etwas kränklichen, weiblichen Wesen eigen ist. Weder im Körperlichen, noch im Geistigen ist kraftstrotzendes Leben zu verspüren, milde Schwermütigkeit und ein schwärmerischer — man könnte sagen „hysterischer" — Zug treten zu Tage. Am meisten naturwahr sind noch die Engel, welche als richtige italienische Jungen, frühreif und verschmitzt, erscheinen.

Das Auftreten Savonarolas in Florenz (1491), welcher gegen die verderbte Sinnenlust der Mediceerstadt predigte und eine völlige Umwälzung hervorrief, bildet einen Wendepunkt in der Entwicklung Botticellis. Tief ergriffen von dem religiösen Feuereifer des Mönches, wandte er sich von dem Weltlichen ab und vertiefte sich in die fromme, „mystische" Empfindungsweise, wie sie vor einem Jahrhundert die Menschheit erfüllt hatte. Diese Umkehr war ihm um so leichter, 'als sie eigentlich seiner sinnenden, dichterischen Natur entsprach. Die Madonnen und anderen Andachtsbilder dieser Zeit



Fig. 353. Benozo Gozzoli. Die Schamhafte.
Pisa. Campo santo. (Aus der „Trunkenheit Noës")

sind von einer Innigkeit der Empfindung, von einer leidenschaftlichen Schwärmerei erfüllt, welche ergreifend wirken. Das Seelische kommt gesteigert zum Ausdruck, ihm wird alles untergeordnet. Auch die Farbengebung muß dazu beitragen, sie ist jetzt weniger froh, aber von einem wundervollen, ruhigen Einklang, welcher der Stimmung des Ganzen entspricht.

Die verschiedene Auffassung in diesen zwei Lebensabschnitten Botticellis läßt sich aus einem Vergleich des „Magnificat" (Seite 369) und „Frühlings" mit der „Madonna mit dem Granatapfel" und der „Anbetung der Könige" (Fig. 357) ersehen. Letzteres Bild zeigt auch die vollendete Kunst des Meisters im Aufbau und der Anordnung der Gruppen und in der lebendig bewegten Darstellung der Handlung, Vorzüge, welche nicht minder hoch zu schätzen sind wie die reizvolle Lieblichkeit, die er selbst seinen männlichen Gestalten verlieh.



Fig. 354. Benozzo Gozzoli. Die hl. Jungfrau in der Glorie.
Rom. Lateran.

Filippino Lippi. Die gleichen Ziele verfolgte auch Filippino Lippi (1458—1504), Sohn des Filippo, ohne jedoch dem Genossen gleich zu kommen. Er ist hauptsächlich deshalb bemerkenswert, weil er berufen war, Masaccios Wandgemälde in der Brancacci-Kapelle zu vollenden und dies auch mit ziemlichem Geschick ausführte. Vortrefflich in der Wiedergabe von Ebenbildnissen (Fig. 359), wußte er in seinen späteren Werken nicht Maß zu halten und verfiel in Uebertreibungen sowohl in der Bewegung der Gestalten, wie in der Farbenbuntheit. Die sonstigen Nachfolger Botticellis sind hier von geringer Bedeutung; überdies unterlagen die schwächeren Naturen bereits den Einflüssen, welche von einer anderen Kunststätte, Perugia, ausgingen.

Ghirlandajo. Unabhängig von Botticelli und daher auch von künstlerischer Eigenart erscheint jedoch Domenico Bigordi Ghirlandajo (1449—1494), der Lehrmeister Michelangelos. Er war ein Goldschmiedssohn und hatte zum Lehrer in der Malerei einen Künstler aus jener Gruppe, die sich mit den Verbesserungen der Malweise beschäftigte.

Es war dies Alessio Baldovinetti (1427—1477), der bei der Wandmalerei die Verwendung von heißem Oelfirniß versuchte, auch mit Mosaikkunst sich beschäftigte und mehrere alte Werke derselben wiederherstellte, im Uebrigen aber nur durch seine ungemeine Sorgfalt in der Behandlung der Einzelheiten sich bemerkbar macht. Die letztere verwandte er auch auf das Landschaftliche, und darin liegt sein hauptsächlichstes Verdienst, während einem anderen Meister dieser Gruppe, Francesco di Stefano genannt Pesellino, ein solches hinsichtlich der Darstellung von Tieren zukommt.

Die Einflüsse, welchen sohin Ghirlandajo in seiner Jugend ausgesetzt war, verhinderten jedoch glücklicherweise nicht, daß sich seine Begabung gerade in entgegengesetzter Richtung



Fig. 355. Verrocchio. Taufe Christi.
Florenz. Gemäldegalerie.

entfalten konnte, kamen ihm dabei aber immerhin zu statten. Anstatt in einseitige Betonung der Einzelheiten zu verfallen, entwickelte er eine großzügige Kunstweise, und der bildnerischen Naturnachahmung setzte er eine nach der Antike durchgebildete, verschönerte Formgebung entgegen. Dabei wird aber die Naturwahrheit keineswegs vernachlässigt, weder in den Gestalten, noch in dem Beiwerk; auch beherrscht er die Gesetze des Räumlich-Sehens und der Beleuchtung vollkommen, und in der Farbengebung ist er von hohem Reiz.

Wenn trotzdem seine Werke weniger tiefen Eindruck machen als jene Botticellis, so liegt dies wohl hauptsächlich darin, daß ihre abgeklärte Ruhe den Beschauer minder erregt als die sehnsüchtige Empfindungs-Bewegung Botticellis. Dieser ist entschieden persönlicher und unmittelbarer im Ausdruck seiner Stimmung, während Ghirlandajo seine

Aufgaben sachlicher, mit gedanklicher Ueberlegung und Erwägung auffaßt. Im Grunde steht er daher höher und ist als jener Meister zu betrachten, welcher in Wahrheit für die Florentinische Kunst die von Masaccio angebahnte Entwicklung im Geiste des 15. Jahrhunderts zum Abschluß bringt, indem er das Wesentliche der verschiedenen Richtungen im Sinne des rein Malerischen, also der eigentlichen Farbenkunst, zum Ausgleich führt.

Ghirlandajos umfangreichstes Werk sind die Wandgemälde im Chor von St. Maria Novella, unter welchen „Zacharias im Tempel" (Fig. 360) die oben erwähnten Eigenheiten des Meisters veranschaulicht. Die vornehme Ruhe der Gestalten, die nichts Steifes an sich haben, sondern angeboren erscheint, und die würdevolle Schönheit in den Formen treten besonders hervor. Von seinen Tafelbildern ist das Altarbild von obiger Kirche (jetzt in München) wohl das bedeutendste, auch hier ist das Feierliche der Hauptzug, und wenn man



Fig. 356. Botticelli. Der Frühling.
Florenz. Gemälde-Galerie.

die Maria mit einer von Botticellis Madonnen vergleicht, wird man den Unterschied zwischen beiden leicht erkennen. (Fig. 361.) Auch Ghirlandajo hebt sie nicht über das Menschliche hinaus, aber er giebt sie als Fürstin, welche ihre innere Bewegung zu beherrschen gewohnt ist, während Botticelli das „Weibliche an sich" mehr hervorkehrt und den Ausdruck der Gefühle nicht durch Würde, sondern durch sanfte Ergebung — man könnte sagen: weibliche Schwäche — gemildert erscheinen läßt.

* * *

Siena. Im 14. Jahrhundert war die Malerei Sienas noch im stande gewesen, auf die Florentiner einen gewissen Einfluß zu üben; im 15. ist sie ganz bedeutungslos geworden, weil sie von jedem Fortschritt sich abschloß, vielmehr auf die Vergangenheit zurückgriff. Vielleicht war es der Groll auf die glücklichere Nebenbuhlerin, welcher die Sienesen bestimmte, von den Florentinern nichts lernen zu wollen, jedenfalls lag es aber auch an dem politischen Niedergang der Stadt, daß auch das Kunstleben verfiel. Selbst der Vorzug, den die Sienesen im 14. Jahrhundert hatten, der Zug nach dem Schönen,



Botticelli: Krönung Marias.
Florenz. Uffcien. (Genannt „Magnificat").



Botticelli: Madonna mit dem Granatapfel.
Florenz. Uffcien.

ging verloren; sie gingen wieder auf den „byzantinischen" Standpunkt zurück und wurden in Zeichnung wie in Farbe altertümlich, ja, oft geradezu häßlich. Siena feierte zwar seine Künstler und erhob sie über die Florentiner, aber außerhalb der Stadt teilte niemand diese Wertschätzung. Erst zu Ausgang des Jahrhunderts kam auch den Sienesen die Erkenntnis ihrer Rückständigkeit, sie wandten sich aber jetzt auch nicht der florentinischen, sondern der von Umbrien ausgehenden Richtung zu.

Umbrien. In den anderen Teilen Toskanas — selbst dort, wo man früher von Siena abhängig gewesen — war man einsichtig genug, sich den Fortschritten der Florentiner anzuschließen, deren Einfluß sich auch auf das nördliche Umbrien erstreckte.

In letzterer Landschaft hatten schon im 14. Jahrhundert einige Orte — namentlich **Gubbio** und Fabriano — Meister von Ruf, ja förmliche Maler-Schulen besessen, welche



Fig. 357. Botticelli: Anbetung der Könige.
Florenz. Uffizien.

allerdings auf die allgemeine Kunstentwickelung keinen Einfluß üben konnten, weil sie im Grunde von Siena abhängig blieben, immerhin war aber dadurch die Fortdauer eines eigenen Kunstlebens und einer regeren Thätigkeit in diesen Kleinstädten gesichert worden. Von diesen hatten auch im 15. Jahrhundert Fabriano, Foligno und Urbino noch eine gewisse Bedeutung; ja das Erstgenannte besaß in Gentile da Fabriano (Fig. 362) einen Meister, der selbst in Florenz und Rom es zu Ansehen bringen konnte. Zwar ohne hervorragende Eigenart, zeichnet er sich durch anmutige Zierlichkeit und lebhafte Farbengebung aus, die seine Werke ansprechend erscheinen lassen.

Mittelpunkt der umbrischen Kunst wurde jedoch die Hauptstadt der Landschaft Perugia, wo ein in Florenz ausgebildeter Venetianer, Domenico Veneziano, den Anstoß zu einem lebhaften Kunstleben gegeben hatte. Derselbe war zwar keineswegs bedeutend — er gehörte der Richtung Castagno's an — aber er vermittelte doch die florentinische Kunstweise den Einheimischen, welche sich nun bemühten, aus den sienesischen Ueberlieferungen herauszukommen und sich die Formenschönheit und Lebendigkeit der Florentiner anzueignen.



Fig. 358. Botticelli: Venus.
Florenz. Uffizien. (Aus der „Geburt der Venus".)

Perugino. In Pietro Vanucci gen. Perugino (1446—1524), erstand der umbrischen Kunst nun ein Meister, welcher derselben einen bestimmenden Einfluß auf die gesamte Entwicklung zu verschaffen vermochte, so daß eine Zeit lang sogar der Florentinische überflügelt erschien. Perugino hatte seine Ausbildung bei Verrocchio beendet und sich dabei gründlich geschult. Anfänglich noch zwischen verschiedenen Richtungen schwankend, gewann seine ursprüngliche Begabung bald die Oberhand, und er gelangte zur vollen Selbständigkeit. Er vereinigte so ziemlich alle Vorzüge in sich, welche den einzelnen Florentinern eigen sind, jedoch in voller persönlicher Eigenart. Das Liebenswürdig-Anmutige, die tiefe Innigkeit, die sorgfältige Zeichnung und die maßvoll edle Formschönheit geben den Werken seiner besten Zeit eine Bedeutung, welche den Ruhm, den er genoß, wohl rechtfertigt. Sein hauptsächlichstes Verdienst liegt in der Verwertung der Farbe; er hatte sich die Oelmalerei in einer Weise angeeignet, wie es keinem seiner Vorgänger gelungen war, und die satte Leuchtkraft, der warme Ton, die durchsichtige Helle seiner Farbengebung erregte selbst die Bewunderung der Florentiner.

In dieser Beziehung wurde er vorbildlich, und da man den Farbenkünstler in ihm zum Vorbild nahm, übte er auch in anderen Punkten seinen Einfluß aus. Die übertriebene Wirklichkeitstreue, welche die eine Gruppe in Florenz kennzeichnete, war wohl schon von Botticelli und Ghirlandajo zurückgedrängt worden; und Letzterer hatte, wie vorhin erwähnt, dafür den Weg zu einer feierlichen, erhabenen Großzügigkeit gewiesen. Perugino leitete wieder zur anmutigen Feinheit und zum Gemütvollen zurück, und daß Ghirlandajos Kunstweise nicht jenen nachhaltigen Einfluß üben konnte, der ihr sonst zugekommen wäre, hat in erster Linie Perugino verursacht.

Die Absicht, das Gemüt zu rühren durch eine ebenso eindringliche, wie maßvolle, alles Heftige vermeidende Wiedergabe des Seelischen, der innerlichen Bewegung, die Geschicklichkeit im Aufbau und in der Anordnung, die meisterhafte Behandlung der Form und Farbe zu einer wahrhaft „schönen" Wirkung zeigen sich am besten in der Kreuzabnahme zu Florenz und in dem Gekreuzigten. (Fig. 363 u. 364.) Der erworbene wohlverdiente Ruhm wurde jedoch dem Meister zum Verhängnis. Mit Aufträgen überhäuft arbeitete er mit riesenhaftem Fleiß über die körperlichen Kräfte hinaus, gewöhnte sich damit an das Hasten und an Wiederholungen, anstatt neues zu ersinnen, nahm auch stark Gehilfen und Schüler in Anspruch, die minderwertig waren. Seit 1500 ist seine Kunst in entschiedenem stetigen Niedergang, und sein großer Schüler Raphael verdrängte ihn bald von der Höhe des Ruhmes. Nur vereinzelte Werke aus dieser Spätzeit lassen noch die ursprüngliche Kraft des Künstlers erkennen, und wie weit ihn der Schüler übertraf, lehrt ein Vergleich seiner „Vermählung Marias" mit jener Raphaels.

Wenn ich schließlich noch hinweise auf die vorzügliche Durchbildung der Körperformen (man beachte die Gestalt des hl. Sebastian in Fig. 365) und auf die meisterhafte Behandlung des Landschaftlichen, welches er mit dem Figürlichen in völlige Uebereinstimmung bringt, so dürfte damit genügend die hohe Bedeutung Peruginos gekennzeichnet sein.



Fig. 359. Filippino Lippi: Disputation des hl. Thomas v. Acquino.
(Ausschnitt.) Rom. St. Maria sopra Minerva.

Pinturicchio. Neben ihm erscheint sein Zeitgenosse und Gehilfe Bernardino Betti, genannt Pinturicchio (1454 bis 1513), ziemlich unbedeutend, obwohl seine Arbeiten einen liebenswürdigen Zug besitzen und er in der Farbe — er blieb bei der Temperamalerei — kräftige und warme Töne giebt, die an seinen größeren Genossen erinnern. (Fig. 366.)

Unter den ungemein zahlreichen Schülern und Gesellen Peruginos treten — außer Raphael — nur wenige durch bedeutsamere Werke hervor, zu den besseren gehörten Giovanni di Pietro lo Spagna und Battista Bertucci. Das Hauptverdienst dieser Nachfolger liegt wohl darin, daß sie die Kunstweise Peruginos verbreiteten.

Die umbro-florentinischen Meister. Die zwei miteinander wetteifernden Kunstmittelpunkte, Florenz und Perugia, zogen, wie erwähnt, weite Kreise in ihren Bann, dennoch konnte sich zwischen ihnen eine Gruppe behaupten, welche von bemerkenswerter Eigenart blieb, wenn sie auch von beiden Seiten Anregungen aufnahm. Man bezeichnet diese Gruppe gewöhnlich als die „umbro-florentinischen Meister“, was sowohl hinsichtlich der Wohnsitze derselben wie betreffs der Kunstweise gerechtfertigt ist. Es sind hauptsächlich drei Künstler, die zu einer selbständigen kunstgeschichtlichen Bedeutung sich erhoben, obwohl natürlich ein weitreichender Einfluß ausgeschlossen blieb, da jener der vorgenannten Hauptstätten und dann Roms doch zu mächtig war. Ihr Wert liegt eben in der persönlichen Eigenart, durch welche sie sich von den vielen Nachfolgern und Nachahmern der anderen Richtungen vorteilhaft unterscheiden.



Fig. 360 Ghirlandajo: Zacharias im Tempel.
Florenz. St. Maria Novella.

Piero della Francesca. Dieser Meister (1423—1492), der auch ein verständiges Lehrbuch über Malerei schrieb, war als Gehilfe Domenico Venezianos mit der florentinischen Kunstrichtung vertraut gemacht worden, von welcher ihm die auf rücksichtslose Naturwahrheit abzielende am meisten zusagte. Mit eindringendem Verstand und scharfer Beobachtungsgabe ausgestattet, brachte er es auch zu einer hohen Fertigkeit in der Wiedergabe der

Wirklichkeit, die zu „verschönern“ ihm fern lag. Als gewissenhafter und verständiger Meister hatte er auch seine Arbeitsweise gründlich ausgebildet, die Raumwirkung, die Verteilung von Licht und Schatten, die Kunstgriffe bei den Verkürzungen sind sorgfältig erwogen und in der Farbengebung sucht er ebenfalls der Wahrheit nahe zu kommen, indem er seinen Bildern helles Licht giebt. Seine Wahrhaftigkeit und ernste Strenge befähigte ihn auch besonders zur Bildnismalerei, in welcher er Vortreffliches leistete; diese seine Haupteigenschaften zeigen sich gleichfalls in den Wandgemälden von S. Franzesco in Arezzo, in denen die lebendig bewegten Vorgänge mit glücklichem Geschick dargestellt sind. (Fig. 367.)

Melozzo da Forli. Die Vorzüge, welche Piero Francesca zukommen, treten noch schärfer zu Tage bei Melozzo dá Forli (1438—1494), welcher wohl als der bedeutendste



Fig. 361. Ghirlandajo: Maria und Heilige.
München. Pinakothek.

Meister der ganzen Gruppe anzusehen sein dürfte, obwohl die Zahl seiner sicheren Werke nicht sehr groß ist. Er übertrifft den Vorgenannten in der Kunst der Perspektive und hat dies in mehreren Kuppelgemälden (so in Loretto) mit einer bewundernswerten Kühnheit bethätigt.

Was ihn aber noch vorteilhafter unterscheidet, ist die Milderung der Wahrhaftigkeit durch einen Zug von Schönheit, und in dieser Hinsicht bedeuten seine Werke einen künstlerischen Fortschritt, der vielleicht noch größer geworden wäre, wenn er jene lebhafte Einbildungskraft und Beweglichkeit des Geistes gehabt hätte, die wir bei dem dritten Meister, Luca Signorelli begegnen. Seine Eigenart findet ihren liebenswürdigsten Ausdruck in den Engelsköpfen, welche von einer „Himmelfahrt“ stammen, mit welcher die (abgebrochene) Altarnische von S. Apostoli geschmückt war. (Fig. 368.) Wie lebenswahr er seine Gestalten zu bilden weiß, ersieht man aus den Ebenbildnissen des Papstes Sixtus IV. und seines Neffen. (Fig. 369.)

Luca Signorelli. Eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete der bereits genannte Luca Signorelli (1441-1523), dessen Bilder in äußerer Kunstfertigkeit jenen der anderen nicht nachstehen, sie an Lebendigkeit und geschickten Einfällen übertreffen, aber einigermaßen Tiefe der Empfindung vermissen lassen. Er ist oberflächlicher, und wenn daher auch die Formenschönheit zu ihrem Recht kommt, so ist sie doch nicht innerlich beseelt; es fehlt ihm ebenso wohl an Leidenschaftlichkeit, wie an abgeklärter Gemütsruhe, und so erscheinen seine Werke zwar mit vortrefflicher Kunst und leichter, sicherer Hand „gemacht", aber nicht als Ergebnis einer das ganze Wesen des Künstlers erfüllenden künstlerischen Stimmung. Seinen Ruhm begründeten die Wandgemälde in der Capella Nuova des Domes zu Orvieto, von welchen hier das Stück „die Seligen" gegeben wird. Die ganze Reihe behandelt das „jüngste Gericht" in großartiger Auffassung des gedanklichen Inhalts, die nur von einem Michelangelo übertroffen werden konnte.



Fig. 362. Gentile da Fabriano: Madonna.
Rom. Galerie Colonna.

Es war das Verhängnis all dieser Meister — Ghirlandajo, Perugino, Signorelli — daß sie zeitlich und örtlich zu nahe den „Großen" standen, welche der Kunst des 16. Jahrhunderts mit ihren gewaltigen künstlerischen Persönlichkeiten ihr Gepräge gaben. So mußten sie sich denn mit der Rolle von „Vorläufern" begnügen, anstatt als Führer angesehen zu werden.

* * *

Venedig und Padua. In dieser Hinsicht günstiger gestellt war der Künstlerkreis Venedigs, das sich als ein für sich abgeschlossenes Kunstgebiet behauptete, daher auch seine besonderen Wege zur Entwicklung einschlagen konnte. Daß im 14. Jahrhundert dort

die Malerei auf ziemlich tiefer Stufe geblieben war, habe ich an früherer Stelle bemerkt. Die Schule von Murano, wo die ganze Malthätigkeit vereinigt war, gelangte über die „griechische Weise“ lange nicht hinaus und lieferte unentwegt ihre steifen und harten Bilder weiter, denen jeder höhere Ausdruck fehlt. Erst um 1450 kam durch die Brüder Vivarini und einen Deutschen — Giovanni d'Alemánia — ein frischerer Zug in dieses Malhandwerk. Man bemühte sich, die Formen freier und richtiger zu geben, die Fesseln der Ueberlieferung abzustreifen und die Natur sehen zu lernen. Auch ließ sich der venezianische Stolz herbei,



Fig. 363. Perugino: Die Kreuzabnahme.
Florenz. Galerie Pitti.

das nahe Padua zu beachten, wohin schon Giotto, dann Uccello und Donatello die florentinische Kunstweise gebracht hatten, und das sogar auch eine eigene „Schule“ besaß.

Ein rühriger Geschäftsmann, Francesco Squarcione, — man würde ihn heute „Konfektionär“ nennen, damals hieß er Schneider und Sticker — eröffnete nämlich auch eine Malerwerkstätte, die er (ganz nach Art unserer früheren Kunstschulen) mit Gipsabgüssen antiker und anderer Bildwerke ausstattete, damit Gehilfen und Schüler danach arbeiten konnten. Den letzteren wurde dadurch wenigstens mittelbar einiges Verständnis für Naturwahrheit beigebracht, und gegenüber der byzantinischen Unnatur war es sicher ein Fortschritt, wenn man sich die bildnerische Formgebung eines Donatello zum Muster nahm. Es scheint, daß Squarciones Schule einem „tiefgefühlten Bedürfnisse“ entgegengekommen war und daher reichliche Erfolge hatte, denn eine ziemlich beträchtliche Anzahl von Malern ging aus ihr hervor, welche freilich völlig in der bildnerischen Richtung befangen blieben und über das Handwerksmäßige nicht viel hinauskamen.

Mantegna. Nur Einer wurde ein wirklicher Künstler von Bedeutung und Einfluß, der angenommene Sohn Squarciones, Andrea Mantegna (1431—1506), welcher späterhin durch Heirat in die Venezianer Maler-Familie Bellini kam. Mantegna besaß eine kräftige

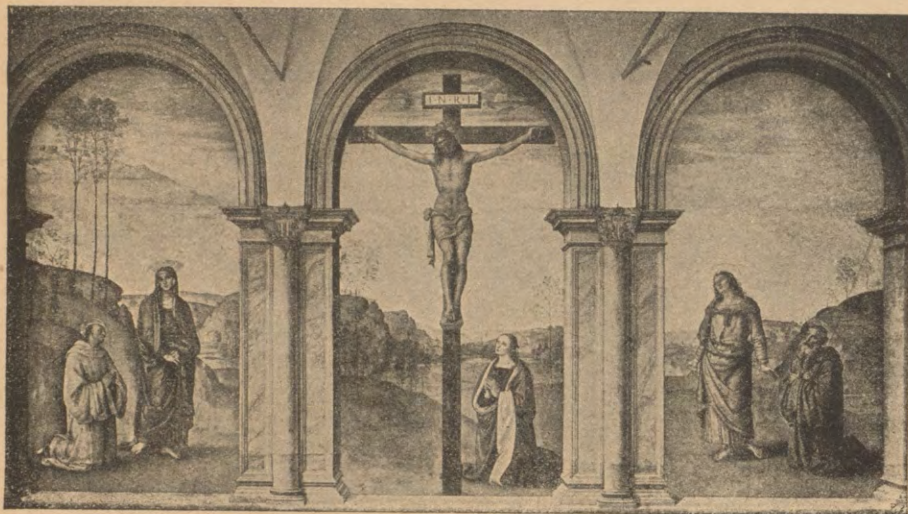


Fig. 364. Perugino: Der Gekreuzigte.
Florenz. Kloster St. Maria Magdalena de'Pazzi.

ursprüngliche Eigenart und hohe Begabung; schon seine ersten Werke zeigen, daß er sich seine eigene Kunstweise gebildet hatte, in welcher er freilich die „Schule" nicht ganz verleugnen konnte. Er hält an den bildnerischen Formen fest — am deutlichsten zeigt sich dies in der Behandlung des Gewandes — und seine Naturwahrheit geht nicht über die schlichte, doch immerhin ausdrucksvolle Darstellung hinaus, wie sie der Schule Donatellos eigen ist. Dabei läßt er sich auch von den antik-klassischen Einflüssen leiten, und so gewinnen seine Formen manchmal eine edle Reinheit, die sehr erfreulich wirkt. Das Anmutige und Gefallsame der Florentiner Malerei blieb seinem Wesen fremd, wie er auch in der Farbe keine „Glut" entwickelt (Fig. 371 u. 372).



Fig. 365. Perugino: Madonna.
Florenz. Uffícien.

In seinen Gestalten bringt er nicht eine innige Empfindung, sondern Willens- und Thatkraft, nicht das Gemüt sondern den Ernst zum Ausdruck, daher auch seine männlichen Ebenbildnisse stets vortrefflich wirken. Die beste Zeit seines Lebens brachte er in Mantua zu, wo er im Dienste der Markgrafen aus dem Hause Gonzaga seine Hauptwerke schuf. Während er in den Wandgemälden, welche Familienereignisse der Gonzaga behandeln, seine „strenge" Art besonders hervorkehrt, sind jene, welche antike Stoffe zum Vorwurfe haben, von einer größeren Schönheit in den Linien.

Mit dem Abgange Mantegnas war auch die Kunstzeit Paduas zu Ende; der Einfluß

des Meisters wurde dafür in anderen oberitalischen Städten maßgebend, auf deren Kunstleben er befruchtend wirkte. Insbesondere schlossen sich Vicenza und Verona ganz der Richtung Mantegnas an. Dort brachte es Bartolomeo Montagna zu einer größeren Bedeutung und erreichte beinahe sein Vorbild; in Verona erscheint unter der Gruppe der Mantegna-Nachahmer Liberale da Verona als trefflicher Miniaturmaler bemerkenswert.

Crivelli. Wie ich oben erwähnte, hatte die Familie Vivarini den Umschwung in der venezianischen Malerei eingeleitet. Besser als in ihren eigenen Werken prägt sich der erzielte Fortschritt in den Gemälden des aus ihrer Schule hervorgegangenen Carlo Crivelli (1435—1493) aus, der wohl der bedeutendste Vertreter dieser Gruppe ist. Der Einfluß **Mantegnas** auf ihn ist jedoch unverkennbar, sicherlich gereichte ihm derselbe nicht zum Nach-



Fig. 366. Pinturicchio: Maria mit dem Kinde.
Rom. Vatikan.

teil. In dem Bilde „Krönung Maria's" zu Mailand (Fig. 373) wird man auch bereits Züge von Anmut finden, welche den früheren Venezianern fremd sind.

Jacopo Bellini. Neben der Vivarini-Schule von Murano entwickelte sich gleichzeitig in Venedig selbst eine andere, deren Stammvater Jacopo Bellini war. Dieser hatte bei Gentile da Fabriano Unterricht genossen und war auch nach Florenz gekommen, wo er sich mit der dortigen Kunstweise vertraut machte. Er selbst brachte es freilich zu keinen besonderen Leistungen und sein bestes Verdienst ist wohl, daß er der verständige Vater zweier begabter Söhne war.

Antonello da Messina. Für die beiden einheimischen Künstler-Familien wurde jedoch ein Fremder von großer Bedeutung, der Sicilianer Antonello da Messina (um 1444—1493), eines der wenigen Talente, welche die Insel hervorbrachte. Er war nach den Niederlanden gekommen und hatte sich dort die Oel-Malweise angeeignet, die er nun nach der Heimat brachte. In Sicilien selbst fand er wenig Verständnis und so wandte er sich 1473

nach Venedig, wo er Aufsehen erregte und sofort eine nachhaltige Wirkung auf seine Kunstgenossen ausübte. War es allerdings zunächst die neue Malweise, die man ihm ablernte,



Fig. 367. Piero della Francesca: Begegnung der Königin Saba mit Salomon.
Arezzo. Kirche des hl. Franciscus.

so hatte man doch auch offene Augen für die anderen künstlerischen Eigenheiten seiner Werke; namentlich für die auch innerlich beseelte Lebenswahrheit, die Antonello von den Niederländern übernommen hatte.

Seine Stärke lag in der ausgezeichnet treuen Kennzeichnung der Eigenart einer Persönlichkeit und daher zählen auch seine Ebenbildnisse (Fig. 374 u. 375) zu den besten Werken jener Zeit. Diese Fähigkeit, ausdrucksvoll zu gestalten, bewies er aber auch in seinen Andachtsbildern. Leider war er nicht selbstbewußt genug, um auf die Fortbildung seiner eigenen Weise bedacht zu sein, sondern ließ sich verleiten, jene der Venezianer nachzuahmen, die von ihm gelernt, ihn aber auch überholt hatten. Der Meister, welcher der venezianischen Malerei ihr eigenes Gepräge gab, war Giovanni Bellini, der jüngere Sohn Jacopos.



Fig. 368. Melozzo: Musizierender Engel.
Rom. Sakristei von St. Peter

Gentile Bellini. Der Aeltere, Gentile Bellini steht seinem Bruder zwar nicht so sehr an Kunstfertigkeit als vielmehr an ursprünglicher künstlerischer Kraft und Begabung nach. Seine Gemälde haben nicht geringe

Vorzüge, wie sie ein fleißiger und geschickter Meister, der einen offenen Blick hat, sich aneignen kann.

Giovanni Bellini. Von Mantegna und Antonello da Messina hatte nun auch Giovanni Bellini gelernt, ging aber dann seinen eigenen Weg. Er übernahm nur die Ausdrucksmittel, um sie im selbständigen Geiste zu verwenden. Wir finden bei ihm den schönen Einklang von Form und Inhalt, das Maßhalten in der Wiedergabe der Wirklichkeit, vor allem aber das, was die venezianische Kunst dann am höchsten ausbildet: die meisterhafte Farbengebung, deren Glanz und Schmelz von unendlichem Reiz ist. Die



Fig. 369. Melozzo: Papst Sixtus IV. und sein Neffe.
Aus dem Bilde: Gründung der vatikanischen Bibliothek. Rom. Vatikan.

Schärfe der Linien, wie sie Mantegna hatte, ersetzt er durch eine Weichheit der Formen, welche, ohne der Naturwahrheit zu widersprechen, seinen Gestalten einen Adel und eine Schönheit verleihen, welche sie über das Gewöhnliche weit hinaus erhebt.

In dieser „Erhebung", die in den körperlichen Formen wie in dem geistigen Ausdruck sich kundgiebt, liegt der Schwerpunkt der Bellinischen Auffassung. Seine Madonnen und Heiligen bleiben zwar Menschen, aber sie sind eben „geheiligt". Das edle Maßhalten ist nicht minder beachtenswert. Er schildert weder stürmische Leidenschaftlichkeit, noch Verzückung, aber für die tiefe und starke innere Bewegung einer hohen Seele findet er den vollendeten Ausdruck. In der Anordnung der Gruppen, in der feinen Berechnung der Licht- und Raumwirkung, in der großzügigen sicheren Zeichnung ist er für die venezianische Malerei ebenso bahnbrechend, wie hinsichtlich der reinen Farbenkunst. Es ist einigermaßen schwer, unter seinen zahlreichen Werken ein „bestes" zu nennen, und unmöglich auch, an einer farblosen Abbildung den hauptsächlichsten Reiz des Urbildes — die Farbenstimmung —

zu erläutern. Die beiden Proben, die hier gegeben werden, mögen aber immerhin die Bedeutung des Meisters klar machen (Fig. 376 u. 377).

Der Künstler (1427—1516) bewahrte bis in sein hohes Alter seine Schaffenskraft, sein Ruhm war ebenso groß, wie sein Einfluß nachhaltig, man kann sagen, die ganze Venetianische Kunst des 16. Jahrhunderts fußt auf ihm, denn auch Giorgione und Tizian waren seine Schüler.

Cima da Conegliano. Carpaccio. Unter den Nachfolgern im engeren Sinne, welche sich ganz der Richtung Bellini's hingaben, ist Giovanni da Conegliano, genannt Cima, wohl derjenige, welcher am meisten Verwandtschaft mit dem Meister zeigt und in seinen



Fig. 370. Signorelli: Die Seligen.
Orvieto. Dom. Neue Kapelle.

Bildern anmutige Schönheit und lebhafte Farbengebung bewahrt (Fig. 378). — Unabhängiger von Giovanni Bellini erscheint Vittore Carpaccio, der in seinen Werken eine gewisse Härte und Nüchternheit zeigt, auch den Farbenreiz vermissen läßt; dafür zeichnen sie sich durch große Wirklichkeitstreue aus, welche ihnen auch eine kulturgeschichtliche Bedeutung verleiht. Verdienstlich ist auch die sorgfältige Behandlung des Landschaftlichen, welches in manchen Werken für die mangelhafte Anordnung der Gruppen und die Eckigkeit der Formen entschädigt (Fig. 379).

Mailand. Ferrara. Bologna. In den sonstigen Landschaften Italiens war im 15. Jahrhundert die Malthätigkeit zwar nicht gering, aber die Künstler der verschiedenen Orte brachten es zu keiner für die Gesamtkunst erheblichen Bedeutung. Die besten unter ihnen erwarben sich jedoch immerhin Verdienste dadurch, daß sie in ihrem örtlichen Kreise die Kunst auf eine „zeitgemäße" Stufe brachten und den Boden vorbereiteten für eine spätere selbständige Blüte. In dieser Art wirkte in Mailand Ambrogio di Stefano da

Fassano, genannt Borgognone, welcher die Certosa zu Pavia mit Wandgemälden schmückte, die im ganzen ansprechend erscheinen und jedenfalls zu den besten Leistungen der vielköpfigen mailändischen Malergilde zählen.

An dem Hofe der kunstliebenden d'Este zu Ferrara war auch eine Zahl von tüchtigen Meistern thätig, deren jeder sich nach den verschiedenen Vorbildern aus den Hauptkunststätten einen Mischstil gebildet hatte und in diesem nun seine immerhin ansehnliche Kunstfertigkeit bethätigte; so beispielsweise Cosimo Turra und Lorenzo Costa.

Des letzteren Schüler, Francesco di Marco Raibolini, genannt Francia, darf am ehesten Anspruch auf eine selbständige Bedeutung erheben, jedenfalls ist er für Bolognas Kunstleben der Wichtigste. Empfänglich für alle Anregungen, mit einem hohen Schönheits-



Fig. 371. Mantegna: Herzog Ludwig II. von Gonzaga mit Familie.
Mantua. Wandgemälde im Palazzo Ducale.

gefühl, verlieh er seinen Bildern einen gefälligen Reiz, welcher ihnen einen höheren Rang sichert. Wenn die Sage erzählt, der Anblick des von Raphael gemalten Cäcilienbildes hätte ihn getötet, so ist dies zwar nicht wahr, aber in dem Sinne zutreffend, daß sein Ruhm in Bologna einen tötlichen Stoß empfing (Fig. 380).

* * *

Deutsche Malerei. Zeitlich etwas später als in Italien, jedoch von diesem unabhängig, gelangte die Malerei in Deutschland aus ihrer früheren Unterordnung zur selbständigen Freiheit und zu einer neuen Richtung. Die Farbenfreudigkeit war hier ja immer stark und auch das malerische Können stand auf hoher Stufe; die deutschen „Schilterer", d. h. Wappenmaler, hatten großen Ruf, die Glasmalerei war hier am besten entwickelt, die Miniaturen zeugen bereits von dem Verständnis für den eigentlichen malerischen Reiz. Es sind dies allerdings beschränkte Gebiete — mehr der Kleinkunst und dem Kunstgewerbe angehörig — aber auch in der Wandmalerei, soweit die geringen Ueberreste dies erkennen

lassen, giebt sich bei aller Unterordnung unter die baukünstlerischen Bedingungen ein erheblicher Fortschritt von der bloßen Flächenfärbung zum bildnerischen Ausdruck kund. Die Grundlagen für eine weitere Entwicklung waren somit vorhanden, sowohl was die Arbeitsfertigkeit betrifft, wie auch die ganze künstlerische Richtung, welche ja, wie schon bei Besprechung der Baukunst ausgeführt wurde, auf schmuckhafte, malerische Wirkung ausging.



Fig. 372. Mantegna: Barbara von Brandenburg (Gemahlin Herzog Ludwig II.).
Mantua. Palazzo Ducale.

Altartafeln. Ein äußerlicher Umstand förderte sodann auf deutschem Boden das Aufkommen der Tafelmalerei, mit welcher der entscheidende Schritt zur Unabhängigkeit gemacht wurde. Die gotische Bauweise gewährte keine ausgedehnten Flächen für die Wandmalerei, dagegen bedurfte man für die zahlreichen Altäre eines Schmuckes, welcher wirkungsvoll, aber nicht kostspielig sein sollte. Früher hatte man die Altäre mit Schmuckwerk aus Gold und Silber ausgestattet, so lange hauptsächlich Fürsten und reiche Klöster Stifter waren, nunmehr beteiligten sich aber vorwiegend die bürgerlichen Kreise daran, deren Mittel bescheidener waren. Es wurden daher die geschnitzten und gemalten — in der Regel dreiteiligen — Altartafeln üblich. Die herrschende Frömmigkeit brachte es sodann auch mit sich, daß wohlhabende Leute im eigenen Hause tragbare Altäre zu besitzen wünschten, und diesem Bedürfnisse konnten solche Altartafeln am besten entsprechen. Diese Verhältnisse kamen nun der Malerei, ebenso aber auch der Bildnerei beziehungsweise Schnitzerei zu Gute, brachten dabei diese zwei Kunstzweige in eine engere Beziehung, welche wieder zur Folge hatte, daß die Bildnerei malerische Anregungen aufnahm, während die Malerei dadurch zum körperlichen Gestalten angeleitet wurde.



Fig. 373. Carlo Crivelli: Krönung Marias.
Mailand. Galerie im Palazzo Brera.

In den älteren Altartafeln sind denn auch die gemalten Figuren wie Standbilder behandelt, und die ganze Anordnung schließt sich jener der Bildnereiwerke an. Wir sehen somit einen natürlichen Vorgang; der Malerei werden neue Aufgaben gestellt, und indem sie diesen gerecht zu werden sucht, steigert sich nicht nur die Arbeitsfertigkeit, sondern erweitern sich auch die Grenzen ihres Könnens, sie schreitet — von der be-

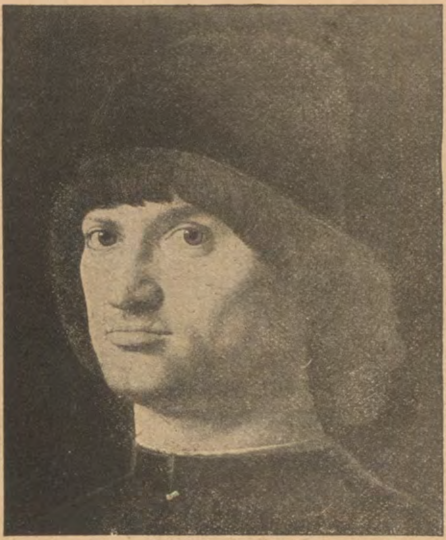


Fig. 374. Antonello da Messina: Der Söldnerführer.
Paris. Louvre.

malten Umrißzeichnung — zu dem Ausdruck der Form durch die Farbe fort.

Prager Schule. Es finden sich zwar einzelne Tafelbilder vor, die aus der frühgotischen Zeit — Anfang des 14. Jahrhunderts — stammen; die entscheidende Wendung beginnt aber wohl erst nach 1350. Am Rhein, wo ja auch die bedeutendsten Bauhütten bestanden, scheint die Tafelmalerei zunächst sich entwickelt zu haben; darauf deutet die Berufung eines Meisters Nicolaus Wurmser aus Straßburg nach Prag hin. Letztere Stadt war der Sitz eines für Wissenschaft und Kunst begeisterten Fürsten, der sie zu einem Mittelpunkte deutscher Kultur erheben wollte; König Karl — als römisch-deutscher Kaiser Karl IV. — aus dem Hause Luxemburg hatte in Prag 1344 den Dombau begonnen und 1348 die erste deutsche Reichs-Universität begründet, in dasselbe Jahr fällt die Entstehung der Prager Maler-Gilde. Karl war an dem französischen Hofe in Paris erzogen worden, hatte auch vielfach in Italien sich aufgehalten und hier wie dort die Kunstentwicklung kennen gelernt. Da es in Böhmen nicht einmal Baumeister gab, die eine Brücke aufführen konnten, so mußte Karl zur Ausführung seiner geplanten Prachtbauten fremde Künstler berufen, und so kamen Franzosen, Italiener und Deutsche an seinen Hof. Unter den Italienern befand sich ein gewisser Tommaso da Mutina (Modena), dessen Kunstweise jedoch ohne Einfluß auf die Deutschen blieb, deren Arbeiten vielmehr völlige Selbständigkeit zeigen. Wenn wir nun auch nur von dem obengenannten Meister Nicolaus wissen, daß er berufen worden sei, so erscheint es doch im höchsten Maße wahrscheinlich, daß auch die meisten anderen deutschen Maler nicht Eingeborene, sondern ebenfalls berufen worden waren. Wohl besitzen wir aus dem Jahre 1312 ein Miniaturwerk — das sogenannte Passionale (Leidensgeschichte des Erlösers) der Prinzessin Kunigunde — das zwei böhmische Geistliche hergestellt hatten, dagegen stammen die Wandmalereien im Schlosse Neuhaus (um 1338) zweifellos von deutschen Händen, wie schon die Inschriften zeigen. Ueberhaupt lassen die gesamten Zustände Böhmens im Anfang des 14. Jahrhunderts an eine sonstige einheimische Kunstpflege nicht denken; höchstens bestanden in Prag, wo die deutsche Bürgerschaft maßgebend war, Wappenmaler (Schilterer).

Meister Dietrich. Die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit der Prager Malerschule, Meister Dietrich (Theodericus) wird wahrscheinlich auch ein Fremder gewesen sein, der einen großen Ruf genoß, denn bei der Stiftung der



Fig. 375. Antonella da Messina: Bildnis.
Rom. Galerie Borghese.

Gilde wird er zum „ersten Meister“ gewählt. Seine Hauptwerke sind die **Tafelbilder auf der Burg Karlstein,** dem zur Aufbewahrung der Reichskleinode bestimmten **Wunderschlosse,** in dem **Karl** die Grals-Burg der Sagendichtung verwirklichen wollte.

In diesen Gemälden giebt sich eine ausgeprägte persönliche **Eigenart** des Meisters **kund,** welcher von Schuleinflüssen sich **befreit** hat und als **selbständiger Künstler auftritt,** der eine neue Richtung einschlägt. Die Tafeln **von Karlstein haben nichts von** der zarten Anmut der damaligen Miniaturmalerei, der Meister will feierliche Würde und Kraft zum Ausdruck bringen, weil die ihm gestellte **Aufgabe das erforderte,** da in Karlstein ja nach Karls Absichten das großartig Erhabene zur Geltung **kommen** sollte. Freilich ist der Meister noch nicht im Besitz der vollkommenen Mittel, um



Fig. 376. Bellini: Madonna auf dem Throne.
Venedig. Akademie.

das Gewollte **zu** verwirklichen, er behilft sich daher mit breiten, schweren **Formen** und **drückt das** Mächtige durch Massiges aus. Dazu paßt auch die zum **Dunkeln neigende** Farbengebung. (Fig. 381.)

Daß der von seinem Kaiser besonders ausgezeichnete „Hofmaler“ auf seine Prager Genossen Einfluß übte und seine Malweise „Schule“ machte, ist zu begreifen. **Doch zeigt sich bei den** Nachfolgern wieder die Neigung zum Weicheren und zu feineren **Körperformen, wie sie den** westdeutschen und süddeutschen Schulen eigen war. Die **Kunstpflege in Böhmen hatte übrigens** bald ein Ende mit dem Tode Karls IV. (1378); die tschechische, der deutschen Kultur feindliche Bewegung und ihre Folge, die Hussitenkriege vernichteten **überhaupt alles Kunstleben** und späterhin kam die Prager Schule zu keiner Selbständigkeit mehr.

Rheinische Schulen. Diese war eben die Schöpfung eines fürstlichen Willens, **aus der Fremde verpflanzt** und besaß keinen sicheren Boden; blieb darum auch ohne Bedeutung für die weitere Entwicklung der deutschen Malerei, die sich in West- und Süddeutschland

vollzog. Hier fand die Kunst im Bürgertum Gönner, das heißt Auftraggeber, und bürgerlich waren auch die Ausübenden. Daß die zünftige Einrichtung, welcher sie unterworfen wurde, auch ihre Nachteile hatte, läßt sich nicht verkennen; sie begünstigte mehr die Richtung auf das Handwerksmäßige, als die volle Entfaltung persönlicher Eigenart, und förderte jene Gleichmäßigkeit, welche den Werkstatt-Arbeiten eigen ist. Das Wandern der Gesellen brachte auch den Austausch der an verschiedenen Orten gemachten Erfahrungen und ge-

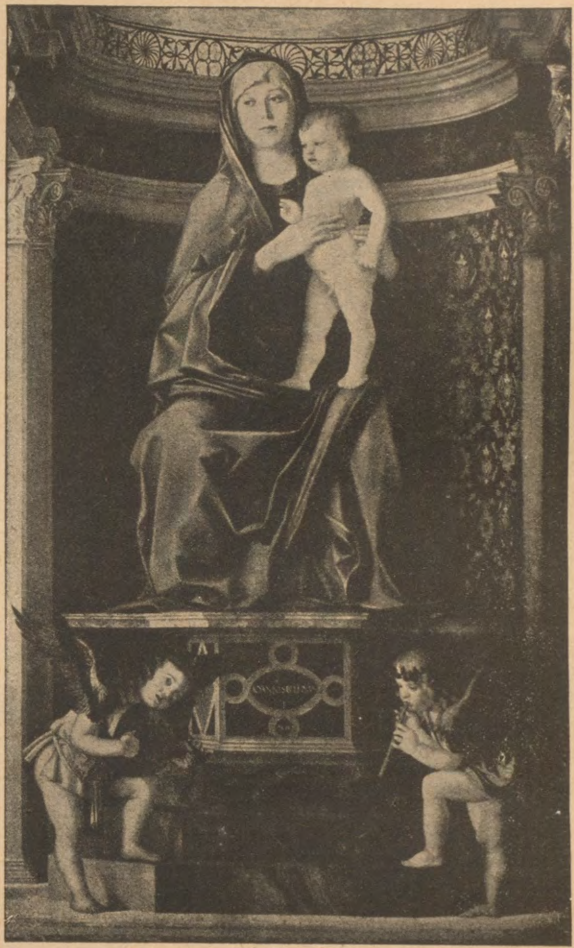


Fig. 377. Bellini: Madonna.
Venedig. St. Maria dei Frari.

wonnenen Arbeitsweisen mit sich, so daß sich in den einzelnen Stätten oft die mannigfaltigsten Einflüsse durchkreuzten und vermischten.

In den rheinischen Städten war zweifellos die Bewegung, welche die deutsche Tafelmalerei emporgebracht, am frühesten und stärksten. Naturgemäß mußte unter diesen Köln bald die Führung übernehmen, weil diese Stadt an Handel und Gewerbefleiß, Reichtum und geistigem Leben damals nicht nur die erste am Rhein, sondern überhaupt in ganz Deutschland war. Der Ruf der Stadt führte alle geschickten und strebenden Gesellen in ihre Werkstätten, und diese trugen dann wieder das hier Gelernte hinaus. Es ist daher

begreiflich, daß die gesamte rheinländische Kunst in der „kölnischen Schule“ sich vereinigt ausprägt, und diese ihre Einflüsse auch in anderen Gegenden geltend macht.

Kölnische Meister. Bereits im Jahre 1380 erwähnt die Limburger Chronik, daß in Köln „der beste Maler in allen teutschen Landen“ gewesen sei, der „malete einen jeglichen Menschen, als hätte er gelebt“. Es war dies ein Meister Wilhelm, wahrscheinlich von Herle, der 1358 in Köln ein Haus kaufte und zwischen 1372—78 starb. Seine Werkstatt übernahm Wynrich von Wesel (der auch die Witwe heiratete), welcher ein angesehener Mann wurde, da man ihn mehrmals zum Ratsherrn wählte. Als sichere Werke des Meisters Wilhelm dürften wahrscheinlich nur die Ueberreste von Wandmalereien im Kölner Rathause zu betrachten sein, obwohl man ihm gewöhnlich eine stattliche Reihe von Tafelbildern zuschreibt. Im Grunde ist es nicht so erheblich wichtig, ob Meister Wilhelm die Bilder eigenhändig gemalt hat, oder seine Schüler sie ausführten. Von wesentlicher



Fig. 378. Cima da Conegliano: Madonna.
Parma. Pinakothek.

Wichtigkeit ist nur die Thatsache, daß in der Zeit von etwa 1360—1400 in kölnischen Werkstätten jene Gemälde entstanden, welche die neue Richtung der Kunst in ihrer ganzen Bedeutsamkeit vertreten (Fig. 382).

Die geistige Auffassung erscheint vor allem bestimmt durch die bereits vorhin besprochene mystische Richtung. Diese war nun gerade in Köln besonders hervorgetreten, beherrschte die Geister, somit auch die Kunst. Die kölnische Malerei will daher auf Gefühl und Empfindung wirken, das Holdselige, Zarte zur Erscheinung bringen; ihr Lieblingsgegenstand wird daher Maria mit dem Kinde, als Urbild der vollendetsten Anmut zugleich in der höchsten weiblichen Würde als Mutter; fein und zierlich bildet sie daher auch die Gestalten und aus der Natur entnimmt sie deren lieblichste Schöpfungen, die Blüten. Erfindung, Anordnung und Zeichnung sind durch diese Absicht: innige Gefühlsstimmung zu erwecken, bedingt; sie hätten aber nur unvollkommen derselben gedient, wenn nicht die Farbengebung das Beste dazu gethan hätte.

In der letzteren liegt der entscheidende Fortschritt; die Farbe wird jetzt zu dem wesentlichsten Ausdrucksmittel der Erscheinung, man wählt kraftvolle und leuchtende Töne und achtet darauf, daß sie im schönen Verhältnisse zu einander stehen, kurz, arbeitet auf feine Farbenstimmung hin. Gewisse Mängel der Zeichnung bleiben daher ziemlich lange bestehen, auch dann noch, als das Streben nach größerer Naturwahrheit sich geltend machte; das Ueberschlanke und Eckige verschwindet zwar, dafür werden die kurzen Verhältnisse der Gestalten, ein eigentümlich brüchiger Faltenwurf der Gewandung und eine derbe, breite Gesichtsbildung bei den Männern für die späteren Werke bezeichnend.

In der Behandlung der Farbe und in dem Ausdrucke der Stimmung zeigt sich die kölnische Malerei der gleichzeitigen italienischen überlegen, die Stärke der letzteren liegt in



Fig. 379. Carpaccio: Abreise der Verlobten.
(Aus der Geschichte der hl. Ursula.) Venedig. Akademie.

der Darstellung bewegten Lebens, der Handlungen. Auf dieser hohen Stufe erscheint die kölnische Kunst bereits in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, wofür das sogenannte „Dombild" zeugt, ein dreiteiliges Altargemälde, das für die 1426 gestiftete Rathauskapelle bestimmt war. (Fig. 383.)

Stephan Lochner. Dieses bedeutsame Werk wird dem Meister Stephan Lochner zugeschrieben, der aus Meersburg am Bodensee stammte und 1451 starb. Ebenso wenig wie bei Meister Wilhelm lassen sich mit zweifelloser Sicherheit die Arbeiten Lochners feststellen, und sein Name mag denn auch mehr als Vertreter der Kunstweise seiner Zeit zu betrachten sein. Schon diese Gruppe läßt das Fortschreiten zu größerer Wirklichkeitstreue erkennen, welches in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts immer deutlicher hervortritt. Es geschah dies unter dem mächtigen Einflusse der niederländischen Malerei, welche seit 1420 mit aller Entschiedenheit auf „Naturwahrheit" ausgegangen war und mit allen bis-

herigen Ueberlieferungen gebrochen hatte. (Fig. 384.) In dem Maße, als sich die kölnische Malerei von der gedanklichen Richtung entfernte und der Natur näherte, mußte sie in den Bann der Niederländer geraten, welche die naturtreue Darstellungsweise bereits vollkommen beherrschten, dabei aber auch ihre Eigenart wesentlich einbüßen.

Niedergang der kölnischen Schule. Um das Jahr 1500 ist die kölnische Kunstweise im vollen Niedergange; es giebt zwar noch Meister, welche an der alten Richtung festhalten wollen, sie verfallen aber dabei nur in Uebertreibungen; die Empfindungen und Stimmungen, welche sie ausdrücken wollen, sind in Wahrheit eben nicht mehr vorhanden. Eine neue Zeit mit neuen Anschauungen ist angebrochen. — Aus dieser zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts besitzen wir eine stattliche Reihe von Werken, unter welchen einzelne



Fig. 380. Francesco Francia: Vermählung der hl. Cäcilie mit Valerian.
Bologna. Kirche der hl. Cäcilie.

von großer Schönheit sind. Die Meister kennt man nicht, doch hat man Gruppen von Arbeiten gebildet, von welchen man annimmt, daß sie aus einer und derselben Werkstatt stammen und benennt diese nach dem hervorragendsten Werke. So unterscheidet man einen „Meister des Münchner Marienlebens", „Meister des Georgenaltars", „des hl. Bartolomäus", „der hl. Sippe" u. s. w. (Fig. 385.) Daß die Zuteilung eine sehr unsichere ist, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden; für die Betrachtung der Gesamtentwicklung ist dies übrigens auch nebensächlich. Als Träger der letzteren erscheinen in diesem Zeitraum noch nicht künstlerische Persönlichkeiten, sondern die Zunftgenossenschaft, in welcher als Einzelne nur die unpersönlichen Werkstätten erkennbar sind.

Schwaben. Unabhängig von der rheinländischen oder kölnischen Malweise — die auch in den Werkstätten der westfälischen Städte herrschte — hatte sich in Süddeutschland,



Fig. 381. Dietrich v. Prag: Der hl. Augustinus.
Wien. Kaiserliche Gemäldegalerie.

und zwar in dem Gebiete des Schwabenstammes, die Farbenkunst entwickelt. Hier war keine Stadt den anderen in der Weise überlegen, wie Köln am Rheine, und so zersplitterte sich auch die Kunstthätigkeit; es fehlt ein beherrschender Vorort, die verschiedenen örtlichen Gruppen gehen zum Teil eigene Wege, die freilich nicht erheblich von einander abweichen.

Bestimmend für den Entwicklungsgang erscheint der Umstand, daß auf diesem Boden die Bildnerei (schon in der romanischen Zeit), insbesondere die Holzschnitzerei zu hoher Blüte gelangt war, so daß die Malerei länger im Banne derselben blieb, als am Rhein, wo das „rein Malerische" früher zum Durchbruche gelangte. Da man trefflichen bildnerischen Schmuck leicht beschaffen konnte, war das Bedürfnis nach Ersatz desselben durch Malerei nicht so stark. Diese hält sich auch mit Vorliebe an die Formen der Schnitzkunst, was in der ganzen Zeichnung der Gestalten, vor allem aber in der Behandlung der Gewandung und des Beiwerkes augenfällig hervortritt.

Je größer die Zahl der ausübenden Künstler in einem Orte ist, desto kräftiger ist das Kunstleben, der Wettbewerb fördert den Fortschritt. Dies verschaffte der kölnischen Schule den Vorrang, während in den kleineren süddeutschen Orten die vereinzelten Werkstätten der Anregungen entbehrten und daher mehr in örtlichen Ueberlieferungen befangen blieben. Dafür traten jedoch die einzelnen stärkeren Talente auch wieder mehr hervor und können ihre Eigenart besser zur Geltung bringen. Wenn auch, wie gesagt, auf süddeutschem Boden ein künstlerischer Mittelpunkt fehlte, so sehen wir doch zwei Städte als Sitze einer lebhaften Kunstthätigkeit hervorragen, Ulm und Augsburg.

Ulmer Meister. Die Ulmer „Schule" war durch Lucas Moser und Hans Schüchlin emporgebracht worden, in dem Schüler des letzteren, Bartolomä Zeitblom, fand sie dann ihren hervorragendsten Vertreter, der sich von den steifen, bildnerischen Formen frei machte und zu einer freien, schwungvolleren Linienführung gelangte. Seine Werke zeigen eine „echt malerische" Schönheit



Fig. 382. Meister Wilhelm: Maria auf dem Throne.
München. Pinakothek.

in der feinen Durchbildung der Köpfe und in der Zusammenstimmung der Farben. (Fig. 386.)

Augsburger Schule. In Augsburg gab es zu gleicher Zeit eine ziemliche Anzahl von Malern, unter denen jedoch erst Hans Holbein der Aeltere (1460—1524) bedeutsam hervortritt, sowohl durch treffliche Anordnung in seinen Bildern, wie durch die lebhafte und kräftige Farbengebung. (Fig. 387 u. 388.)

Diesen beiden Vorgenannten in mancher Hinsicht überlegen, überhaupt als einer der besten Meister seiner Zeit erscheint Martin Schongauer in Kolmar, der aus einer Augsburger Familie stammte und wahrscheinlich in Ulm und in den Niederlanden sich ausgebildet hatte. Bei Schongauer begegnen wir bereits einer schärferen Beobachtung



Fig. 385. Das Kölner Dombild.
Köln. (Mittelstück.)

der Natur und einer von dem Herkömmlichen abweichenden Auffassung, sowohl in der Zeichnung wie in der Anwendung der Farbe zum Ausdruck der Form. (Fig. 389 u. 390.)

Nürnberger Schule. Der schwäbischen Malweise in einem wesentlichen Punkte verwandt — nämlich in der Anlehnung an die bildnerischen Formen — zeigt sich die ältere Nürnberger Schule. Auf fränkischem Boden nahm Nürnberg dieselbe Stellung ein, wie Köln in den Rheinlanden, es war der Vorort, in welchem sich alles Kunstleben vereinigte. Ueber die Frage, ob die Nürnberger Kunst selbständigen Ursprungs sei, oder ob sie von Prag, Köln oder Ulm ihren Ausgang genommen habe, herrscht Streit; das Richtige dürfte wohl sein, daß mit dem Aufschwunge der Stadt die heimische Weise von überallher Anregungen erhielt und aufnahm.

Aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts stammen mehrere bedeutsame Bildwerke, unter welchen der sogenannte „Imhoffsche Altar“ (um 1400?) das berühmteste ist. Diese Gemäldegruppe zeigt noch ganz die Nachahmung bildnerischer Formen; aber schon um 1430

entstehen Werke, welche nicht nur weichere Linienführung, sondern überhaupt auf **Naturtreue** abzielende Darstellung und eine wirklich malerische — das heißt die Farbe als Hauptausdrucksmittel verwertende — Behandlung bekunden. Für diese neue Richtung ist ein anderes, vielgenanntes Werk bezeichnend: der Tuchersche Altar.

Pleydenwurff-Wolgemut. Auffallend ist, daß sich die anderen Nürnberger Meister nicht entschließen konnten, auf diesem Wege entschieden fortzuschreiten, sondern wieder mehr dem steifen Holzschnitzstil huldigten. Man hat den Eindruck, daß sie immer nach einem geschnitzten Modell und nicht nach natürlichen malten. In dieser Art arbeitete auch die



Fig. 384. Lochner: Maria im Rosenhag.
Köln. Museum. (Photographie V.-A. Bruckmann.)

bedeutendste Nürnberger Werkstätte der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, welche einen weitreichenden Ruf besaß, nämlich jene von Pleydenwurff-Wolgemut. Der Begründer derselben, Hans Pleydenwurff, war urkundlich von 1451—1472 thätig; seine Witwe heiratete Michel Wolgemut (geb. 1434, gest. 1519), der später den Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff zum Geschäftsteilhaber aufnahm. Diese stark beschäftigte Werkstätte lieferte zahlreiche Arbeiten — auch nach Sachsen und Schlesien —, bei denen allen das Hauptgewicht auf die scharfe Zeichnung gelegt ist, während die Farbe mehr nebensächlich behandelt erscheint. (Fig. 391 u. 392.) Hervorragendes leisteten die beiden letztgenannten Meister auch in Holzschnitt-Zeichnungen. Aus ihrer Schule ging Albrecht Dürer hervor, der ihnen wohl seine Sicherheit im Zeichnen verdankte, aber sonst seine eigenen Wege zu der „Höhe wahrer Kunst“ einschlug.

Die übrigen deutschen Gebiete. In den anderen deutschen Gauen finden wir keine sonderlich bedeutende Kunststätten, obwohl die Zahl der Maler nicht gering war und wohl jede größere Stadt solche besaß. Im großen und ganzen folgten sie aber den Einflüssen der vorerwähnten maßgebenden Schulen, ohne zu einer bemerkenswerten Selbständigkeit zu gelangen. Sachsen, wo einst die Kunst so gute Pflege fand, tritt ganz in den Hintergrund; befremdlich erscheint es auch, daß die reichen Hansastädte des Nordens kein eigenes Kunstleben aufweisen. Weit besser stand es in den Alpenländern. Im Salzburgischen, auch in Steiermark — beispielsweise sind die Wandgemälde an dem Grazer Dome beachtenswert — finden sich noch tüchtige Arbeiten, obwohl viel in der Türkenzeit, sowie durch die „Gegen-Reformation" vernichtet wurde, und namentlich in Tirol wurde die Malerei fleißig geübt. Damals



Fig. 385. Meister der hl. Sippe: Die hl. Christina, Magdalena und Barbara.
München. Pinakothek.



Fig. 386. Zeitblom: Die hl. Margarethe und die hl. Ursula.
München. Pinakothek.

führten durch Tirol und Salzburg verkehrsreiche Handelswege, was nicht blos den Wohlstand förderte, sondern auch dem geistigen Leben zu gute kam. Weitaus weniger als man erwarten mochte, machten sich italienische Einflüsse geltend, im Gegenteil zeigt die alpenländische Kunst durchaus deutsche Eigenart.

Michael Pacher. Dafür zeugen auch die Arbeiten des besten Tiroler Meisters, der auch durch eine große Selbständigkeit hervorragt; es ist dies Michael Pacher in Bruneck (gest. 1498), der auch als Bildschnitzer Vortreffliches leistete. Sein Hauptwerk, der Altar in St. Wolfgang am Abersee (Oberösterreich) ist eines der schönsten Werke damaliger deutscher Kunst. (Fig. 393.)

Auf tiroler Boden finden wir auch Wandmalereien aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, welche wohl zu dem Besten gehören, was aus jener Zeit erhalten geblieben ist: nämlich die Wandbilder in Schloß Runkelstein bei Bozen.

Deutsche und italienische Kunst. Mancher wird vielleicht den Eindruck gewinnen, daß die deutsche Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts im Vergleich zu der italienischen dürftig gewesen sei, daß im Süden die Kunst-



Fig. 387. Holbein der Aeltere: Die hl. Barbara und die hl. Elisabeth.
München. Pinakothek. (Photographie V.-A. Bruckmann.)

bewegung weit lebhafter, die Zahl der starken, selbständig hervortretenden Persönlichkeiten größer erscheine. Wenn man jedoch hier wie dort den Durchschnitt der Menge betrachtet, so wird man finden, daß die Deutschen nicht hinter den Italienern zurückstehen, ja sie in Gedanken- und Empfindungstiefe übertreffen. Wohlgemerkt, dies gilt vom Durchschnitt, oder sagen wir vielleicht verständlicher: die mehr handwerksmäßigen Maler — zweiten und dritten Ranges — sind in Deutschland besser als in Italien, weil sie meist gewissenhafter arbeiteten. Der deutschen Malerei fehlen die einzelnpersönlichen Züge, sie erscheint als Erzeugnis einer Gesamtheit, sozusagen als Niederschlag der malerischen Empfindung des ganzen Volkes. Dies erklärt sich zumeist aus dem zünftigen Wesen, welches ein allzustarkes Heraustreten aus dem Rahmen des Gemeinsamen nicht zuließ. In Italien vollzog sich der Fortschritt „stoßweise", indem bald hier, bald dort einzelne Künstlernaturen emporschossen und ihre Umgebung dann mithoben; in Deutschland hob sich der ganze Kunstboden langsam und gleichmäßig, von der ganzen Volkskraft getragen. So erklärt sich, daß im 16. Jahrhundert die deutsche Kunst in Dürer und Holbein auf einer Höhe erscheint, welche jener der italienischen gleich ist, ohne daß man darauf durch aufsehenerregende Vorläufer jener Meister vorbereitet worden wäre.

* * *

Die Niederlande. Zur selben Zeit, da in Italien Masaccio Kraft und Schönheit in naturwahrer Erscheinung auszudrücken sucht, die deutschen Schulen in bedächtiger Ruhe auf dem Wege zur Stimmungsmalerei und zur richtigen Farbenkunst fortschreiten, wurde in den Niederlanden der folgenreiche Schritt zur vollen Naturwahrheit und Wirklichkeits-Treue gethan. Der Bruch mit der überlieferten Kunstweise erfolgt so gründlich, daß er fast unvermittelt erscheint, obwohl er einigermaßen vorbereitet war. Wohl begreiflich ist das Aufsehen und der nachhaltige Erfolg dieser neuen Kunstweise, welche darin bestand, daß man malte, was und wie man es sieht. Sie trat auch in Verbindung mit einer Arbeitsweise auf, welche zwar nicht neu und unbekannt war, aber hier eine verständnisvolle Anwendung und



Fig. 388. Holbein der Aeltere: Der hl. Sebastian.
München. Pinakothek.

Ausbildung fand, so daß sie wie eine neue Erfindung wirkte: nämlich die Verwendung der Oelfarben.

In der niederländischen Bevölkerung, in welcher der rein-deutsche, wie der französische Zweig des germanischen Volkstums ihre Eigenheiten austauschten, trat der Sinn für das Wirkliche und eine frohsinnige Auffassung des Lebens schon im 13. Jahrhundert hervor; für das, was man „Idealismus" nennt — die Richtung auf das rein Gedankliche, das Uebersinnliche — hatten die Niederländer weniger Neigung, als die Deutschen, und die Vorherrschaft des Bürgertums ließ auch die höfisch-vornehme Art, wie sie in Frankreich sich geltend machte, nicht aufkommen. Die niederländischen Miniaturen weisen schon diesen Zug auf, die sinnliche Natur, die derbe Wahrheit des wirklichen Lebens namentlich mit seinen zur Heiterkeit und Spott reizenden Erscheinungen wiederzugeben. Es ist daher nicht überraschend, daß auf niederländischem Boden Meister auftraten, welche der bisher mehr in der Kleinkunst bethätigten Neigung auch in der hohen Kunst zur Herrschaft verhalfen. Ebenso erklärlich ist, daß ihre Kunstweise allenthalben von Einfluß werden mußte, wo man sich wieder der Natur zuwandte. Fast gleichzeitig in drei Gauen kam diese niederländische Kunstweise auf: in Flandern, Brabant und in Holland. Es sind durchwegs Gebiete deutschen Volkstums und eigentlich ist die niederländische Kunst nur als ein Zweig der deutschen zu betrachten.



Fig. 389. Schongauer: Geburt Christi.
München. Pinakothek. (Photographie F.-A. Bruckmann)

Flandern. Es sind somit auch die gleichen Ursachen und so ziemlich die gleichen Umstände, welche die äußerliche Entwicklung der niederländischen Tafelmalerei bestimmten, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts schon eifrig betrieben wurde. Die Frühwerke sind außerhalb ihrer Heimat begreiflicherweise wenig bekannt; im Ganzen unterschieden sie sich nicht viel von den gleichzeitigen deutschen, wie solche die Prager und Kölner Schule lieferte.

Ich möchte auch einen vom Mittelrhein ausgehenden Einfluß annehmen, der sich hauptsächlich auf die Anordnung der Darstellungen erstreckt, während die lebhafte Farbengebung ebenso der niederländischen Eigenart entsprang, wie die sorgfältige Ausführung des Nebensächlichen. Jener eben erwähnte Wesenszug des niederländischen Volkstums, die Freude an der sinnlichen Natur, brach erst vollkommen durch in den Werken der Brüder van Eyck, und zwar in einer Weise, welche der Kunst auf diesem Boden einen gewaltigen Vorsprung vor der deutschen verschaffte.

Die Brüder van Eyck. Das Auftreten dieser beiden Meister brachte einen Umschwung hervor, der vielleicht noch höher war als jener, der sich an Giottos Persönlichkeit knüpfte. Sie schufen eine neue Auffassung und eine neue Malweise. Genau genommen war freilich weder das eine noch das andere vollkommen neu, aber sie erregten den Eindruck des Neuen, weil sie zielbewußt mit voller Schärfe und Bestimmtheit die erstere offenbar machten und die andere folgerichtig und geschickt ihren Zwecken anpaßten. Wie ich bereits mehrmals zu bemerken veranlaßt war, ist die Oelmalweise von den Eycks zur durchgreifenden Geltung gebracht worden; sowohl Deutschland wie Italien sind in dieser Hinsicht



Fig. 390. Schongauer: Die hl. Familie.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

ihnen gefolgt. Zu dieser sachgemäßen Ausbildung der Oelmalerei waren sie wahrscheinlich gekommen, weil ihnen die anderen Malweisen nicht die Möglichkeit boten, jenen Grad von Naturwahrheit auch in der Farbenstimmung zu erzielen, welcher ihr Kunstziel war. Leuchtende Farbenglut und durchsichtige Helle waren allerdings auch mit Wasser- und Temperafarben in hohem Maße zu erreichen; aber schwierig, ja beinahe unmöglich war es, die Uebergänge zwischen den Farbentönen in weicher Zartheit zu geben, oder durch leichte, durchsichtige Deckfarben über den Grundfarben diese zusammenzustimmen. Die Grenzen zwischen den einzelnen Farbenflächestücken traten stets schärfer hervor, als es wünschenswert war, und das Spielen des Lichtes auf den körperlichen Gegenständen, das Ineinanderfließen der verschiedenen abgestuften Töne war schwer wiederzugeben. Das war nur möglich, wenn man die Farben noch im Nassen miteinander verarbeiten, oder nach dem Trocknen mit Deckfarben — nicht blos Firnis — überziehen konnte. Dies wurde nun durch die Oelmalweise erreicht, und sie in diesem Sinne ausgebildet zu haben, ist das Verdienst der Eycks.

Es würde an sich schon hinreichen, um ihrem Namen einen dauernden Platz in der Kunstgeschichte zu sichern, noch mehr Anrecht darauf giebt ihnen aber die Thatsache, daß sie die Malerei auf den richtigen Weg zur Natur leiteten und sie aus der Abhängigkeit von der Bildnerei befreiten, von welcher die Tafelmaler des 14. Jahrhunderts ihre Formen zu entlehnen gewohnt waren. Sie brachen völlig mit diesen Ueberlieferungen und wiesen ihre Zeitgenossen auf die wirkliche Natur hin und zwar in so wirkungsvoller und überzeugender Art, daß sie dieselben auch wirklich bekehrten. Den Erfolg verdankten sie ihrem meisterlichen Können, sonst hätten sie wohl ihrer Auffassung nicht so gründlich die Bahn zu brechen vermocht.



Fig. 391. Pleydenwurff: Die Vermählung der hl. Katharina.
München. Pinakothek.

Welcher von den beiden Brüdern, Huybrecht (1370—1426) und Jan (1390—1440) der größere war, läßt sich schwer entscheiden, da von ersterem nur wenig sichere Werke vorhanden sind und an manchen wahrscheinlich beide gemeinschaftlich gearbeitet haben mochten. Schließlich ist dies auch gleichgiltig und man thut vielleicht am besten, beide als eine künstlerische Persönlichkeit aufzufassen, in welcher die besonderen Eigenschaften des Einzelnen verschmolzen.

Als eine solche gemeinsame Schöpfung ist der sogenannte Genter Altar zu betrachten,

der ursprünglich in St. Bavo zu Gent aufgestellt war und dessen einzelne Teile jetzt in verschiedenen Orten zerstreut sind. (Das Altarwerk hatte der Bürger Joest Vyd gestiftet.) An diesem sind die künstlerischen Eigenheiten der Meister vollständig zu erkennen. Die großzügige Anordnung und die hohe gedankliche Auffassung, welche in dem geistigen Ausdruck der Hauptgestalten sich kundgeben, sind ebenso beachtenswert wie die lebensvolle Naturwahrheit in Haltung, Bewegung und den Körperformen. Den Farbenreiz kann die Abbildung allerdings nicht verdeutlichen, dennoch läßt sich ersehen, wie meisterlich die Luft behandelt, Licht und Schatten verteilt sind. Die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit paart



Fig. 392. Wohlgemut: Auferstehung Christi.
München. Pinakothek.

sich mit der Fertigkeit, das Geschaute auch richtig wiederzugeben und mit der freien Beherrschung der Ausdrucksmittel (Seite 399).

Daß solche Vorzüge Jan van Eyck befähigten, in der Bildnismalerei ganz besonders Hervorragendes zu leisten, ist begreiflich, und wir finden ihn daher hauptsächlich in diesem Fache thätig. Das Erfassen der persönlichen Eigenart des Dargestellten und die vollendete Form in der Wiedergabe desselben stehen auf gleicher Höhe und in dieser Hinsicht wurde er von keinem seiner Zeitgenossen erreicht (Fig. 394 und 395).

Die Einwirkung auf die Malkunst der Zeitgenossen war tiefgreifend und nachhaltig. Wohl besitzen wir nur geringe Kunde von unmittelbaren Schülern und Nachfolgern, unter denen auch keiner sich zu der Höhe des Meisters erhob, aber die zahlreichen, namenlosen Werke bezeugen, daß die flandrische Malerei den Bahnen Eycks folgte. Wie gewöhnlich verfielen aber auch hier die späteren Nachfolger in Einseitigkeit; indem sie die Wirklichkeits=

treue übertrieben, vernachlässigten sie das rein Malerische und verlernten es, auf den schönen Einklang der Farbenstimmung zu achten.

Brabant. — Rogier van der Weyden. Fast gleichzeitig mit den Eycks war auch in Brabant ein Meister aufgetreten, der für die Entwicklung der niederländischen Kunst von Bedeutung wurde.

Rogier van der Weyden aus Tournay († 1464) ist von ganz anderer Eigenart, als die Eycks. Er fußt noch auf den Ueberlieferungen der früheren Zeit, und entnimmt seine Formen der Steinbildnerei; das Hauptgewicht legt er auf die lebensvoll bewegte Handlung, auf das Erhabene und Eindrucksvolle; seine Farbengebung entbehrt der Wärme und wirkt mit den grauen Schatten geradezu erkältend. Man wird aus dem Gesagten ersehen, daß er so ziemlich im geraden Gegensatz zu den Eycks stand und noch weit entfernt von der wahrhaften Farbenkunst, dem rein Malerischen ist. Rogier könnte eigentlich als Vertreter



Fig. 393. Michael Pacher: Flügelaltar.
St. Wolfgang am Abersee.

der Malerei „gotischen Stiles" betrachtet werden, in dessen Geiste seine Werke empfunden und gebildet sind. In diesem Sinne hat er allerdings das Höchste erreicht, was innerhalb einer solchen Stilgebundenheit möglich war, und der neuen Richtung der Eycks gegenüber bringt er sicherlich die „alte Zeit" mit Ehren zur Geltung. (Fig. 396).

Memling. Er fand auch bedeutenden Anhang, wie zahlreiche Werke in seiner Art beweisen, deren Urheber man jedoch nicht kennt. Aus seiner Schule ging auch einer der trefflichsten Künstler hervor, welcher auf die niederländische Kunst befruchtend wirkte, indem er ihr einige Züge vermittelte, die bei Rogier ganz fehlten. Es war dies ein Deutscher, Hans Memling aus Mömlingen bei Aschaffenburg († 1495), der wahrscheinlich schon am Rhein sich vorgebildet hatte, ehe er nach Brüssel zu Rogier kam. Im ganzen nahm er, was Auffassung und Farbengebung anbelangt, die Malweise des Lehrers an, bekundete aber seine Selbständigkeit darin, daß er die Härte der Formen mildert, das Erhabene durch Sinnigkeit und Empfindung ersetzt und überhaupt die Züge des anmutig Schönen einführt. Das deutsche „Gemüt" kommt zum Durchbruch und verleiht seinen Werken einen ansprechenden Reiz. Sie nehmen in gewissem Sinne eine Mittelstellung zwischen den Rogierschen mit ihrer Wirklichkeitstreue und den Kölnischen mit ihrer Lieblichkeit ein; die Einbildungskraft spielt in höherem Maße mit, als bei Rogier. Die Zahl seiner Bilder ist beträchtlich,



van Eyck: Genter Altar.

Teilstücke.

namentlich in Brügge, wo er die beste Zeit seines Lebens verbrachte. Das Gemälde: „Die sieben Freuden Marias" zeigt nicht nur die vorerwähnten Eigenheiten des Meisters, sondern auch sein Geschick in der Anordnung gestaltenreicher Darstellungen, worin er gleichfalls sich Rogier überlegen zeigt (Fig. 396).

Die Holländer — Dierick Bouts. Wenn die Vorgenannten, gerade so wie die Italiener und Deutschen, sich fast ausschließlich mit Darstellungen des Menschen befaßten und die unbeseelte Natur nur nebenher behandelten, so blieb es den Holländern vorbehalten, der letzteren auch einen breiteren Raum in der Kunst zu verschaffen. Aus den bisherigen



Fig. 394. Jan van Eyck: Maria mit Kind.
Frankfurt a. M. Städelsches Institut. (Photographie V.-A. Bruckmann.)

Erörterungen wird man ersehen haben, welche nebensächliche Rolle im Anfange der Landschaft zukam und wie erst allmählich man ihre Bedeutung erfaßte und Beachtung widmete. Es spielt da noch etwas die mittelalterliche Anschauung hinein, nach welcher nur der Mensch als Ebenbild Gottes auch Gegenstand der künstlerischen Darstellung sein könne. Auch als man die Natur zu beobachten und Naturtreue anzustreben begann, erstreckte sich dies vorerst nur auf das Menschliche und was mit diesem unmittelbar zusammenhing. Man war längst dazu gekommen, Bauwerke, Trachten, die Gegenstände des Hausrates, auch die Tiere nach der Wirklichkeit zu schildern, ehe man diese auch bei dem Landschaftlichen zur Richtschnur nahm. Selbst dann blieb es aber im Hintergrunde, und der Landschaft eine selbständige Bedeutung beizulegen, sie als „Hauptsache" aufzufassen und ihr das Menschliche unterzu-

ordnen, fiel Niemandem ein. Daß auch die anscheinend unbeseelte Natur doch im gewissen Sinne auch beseelt ist, daß in ihr ein Leben waltet und sie imstande ist, Gedanken und Stimmungen in Geist und Gemüt zu erregen, welche ebenso ergreifend wirken können, wie Vorgänge des menschlichen Lebens, dazu war das Verständnis noch nicht in genügendem Maße vorhanden.

Es war bereits ein bedeutender Fortschritt, als man wenigstens die Landschaft in Beziehung und Uebereinstimmung mit der Hauptdarstellung brachte und ihr damit einen Anteil an der Gesamtwirkung zuerkannte.

Die deutschen Maler bekundeten noch am meisten Sinn und Freude an den reizvollen Erscheinungen dieser Art Natur, wenn sie ihre Madonnen in Gärten stellten und mit Blumen schmückten. — Es ist nun bemerkenswert, daß gerade in Holland, dessen Landschaft sicherlich nicht großartig, formenreich und eindrucksvoll ist, die Würdigung derselben zuerst in erhöhtem Maße stattfand.



Fig. 395. Jan van Eyck: Der Mann mit der Nelke.
Berlin. Nationalgalerie.



Fig. 396. Rogier van der Weyden. Taufe Christi.
Frankfurt a. M. Städelsches Institut.

Vielleicht lag jedoch just in dieser anscheinenden Reizlosigkeit der Antrieb, die feinen Reize der Natur, die „Stimmungen", genauer zu beobachten und zu beachten, und war dies einmal geschehen, so mußte ein echt künstlerischer Geist auch bald das Malerische darin erkennen.

Diese Richtung nahm ihren Ausgang von Haarlem, wo zur Zeit van Eycks schon ein Maler Albert van Ouwater lebte, bei welchem die Zeitgenossen die Wiedergabe der Landschaft besonders rühmten. Von einem Späteren, Gerrit van Haarlem, sind Werke vorhanden, deren Gestalten ziemlich steif und unkünstlerisch behandelt sind, während das Landschaftliche schon „stimmungsvoll" erscheint. Dieser Stadt entstammte nun Dierick Bouts, der in Löwen seinen Aufenthalt nahm und hier zahlreiche Werke schuf.

In der Formgebung zeigt er sich unbeholfen und in der Anordnung der Gruppen ungeschickt, für die Darstellung einer bewegten Handlung fehlt ihm die

Kraft und er vermag seinen Gestalten kein rechtes Leben zu verleihen. Dagegen bekundet er eine große Begabung für die Farbenbehandlung, und dies mag ihn wohl auf das Landschaftliche hingewiesen haben, auf das er seine ganze künstlerische Sorgfalt verwendet. Die feinen Stimmungen, wie sie zu den verschiedenen Tageszeiten in der Landschaft liegen, giebt er mit einer Wahrheit wieder, die man bei keinem anderen Meister jener Zeit findet; man fühlt es heraus, daß er die volle Schönheit der Natur erfaßt und sich bemüht hat, ihr den treffendsten Ausdruck zu geben. Die beiden Flügel eines Altarwerkes, auf welchen die Heiligen Johannes der Täufer und Christophorus dargestellt sind, zeugen ebensowohl für die Schwäche des Künstlers im Figürlichen, wie für sein hohes Kunstvermögen im Landschaftlichen.

Die Flußlandschaft im Dämmerlicht auf dem einen, die Hügellandschaft im Sonnenglanze auf der anderen sind ebenso richtig geschaut wie reizvoll wiedergegeben. (Fig. 398).



Fig. 397. Memling: Die sieben Freuden Marias.
München. Pinakothek. (Photographie B.-A. Bruckmann).

Diese Errungenschaft verblieb den Holländern und in der späteren Folgezeit wird sie weiter ausgebaut und zu einer hohen Vollendung gebracht.

Die Malerei in den anderen Ländern. Außerhalb der vorbehandelten Gebiete kam im 15. Jahrhundert die Malerei nirgends zu einer selbständigen Entwicklung. Weder in Frankreich noch in England und Spanien findet sich ein Meister von besonderer Eigenart, welcher eine weiter reichende kunstgeschichtliche Bedeutung beanspruchen könnte. Man unterlag gänzlich den Einflüssen der Nachbarn, Italiener und Niederländer zeichneten für die übrigens auch nicht erhebliche Malereithätigkeit die Richtung vor.

* * *

Schlußbemerkung. Zu den einzelnen Bildern besondere Erläuterungen zu geben, erscheint nicht nötig, dagegen seien mir noch einige allgemeine Bemerkungen gestattet. Wenn man die Werke der Malerei dieses Zeitraumes überblickt, so dürfte wohl Manchem die Eintönigkeit in der Stoffwahl auffallen. Die Rücksicht auf die Zwecke, welchen die Malerei hauptsächlich dienen mußte: nämlich heilige Stätten zu schmücken, erklärt es hinlänglich, daß der Kreis der Darstellungs-Gegenstände in erster Linie ein religiöser sein mußte, und daher weltliche Vorwürfe nur selten gewählt werden konnten. Jedoch auch die Zahl der behandelten religiösen Stoffe ist verhältnismäßig gering, die biblische Geschichte, welche deren in reicher Fülle bietet, wurde erst von den Malern der Folgezeit besser verwertet. Der beliebteste und daher am meisten benützte Vorwurf ist allenthalben die Madonna, und zwar sind es in Italien drei Formen, die bevorzugt werden: Maria mit dem Kinde auf dem

Throne, die Krönung oder Verklärung, und die Verkündigung; während die deutschen Maler weit vielseitiger sind und das ganze Leben Marias in Betracht ziehen. Aus jenem des Heilands werden hauptsächlich Kreuzigung und Kreuzabnahme, dann die Anbetung der drei Könige zum Gegenstande der Darstellung gemacht, andere Vorgänge findet man ziemlich selten behandelt. Das alte Testament wird noch spärlicher ausgenützt, der Sündenfall bezw. die Vertreibung aus dem Paradiese kehrt noch am öftesten wieder. Ein beliebter



Fig. 398. Dierick Bouts: Der hl. Johannes der Täufer und der hl. Christoph.
München, Pinakothek.

Vorwurf ist endlich das jüngste Gericht. Die Ursache dieser engen Begrenztheit des biblischen Stoffgebietes ist wohl darin zu suchen, daß die Kenntnis der Bibel damals bei den Laien sehr wenig verbreitet war; man wußte selten mehr, als eben in den Predigten von den Geistlichen erzählt wurde, da die Bibel selbst zu lesen nur Wenigen vergönnt war. Die Maler hielten sich daher zumeist an die Stoffe, die sie bereits behandelt vorfanden und die auch leicht verständlich waren. Nur kenntnisreichere, „höher gebildete" Künstler suchten und fanden neue Vorwürfe, welche sie „einführten", da sich auch die Anderen dann bald solcher Stoffe bemächtigten, wie überhaupt bezeichnende Züge und Einzelheiten, die einer erfunden hatte, begierig aufgenommen wurden. (Ich erwähne beispielsweise nur die musizierenden Engel Bellini's, die viel Nachahmung fanden.)

IV. Buch.

Das Wiederaufleben der antiken Kunst (Renaissance).

Ursache und Wesen der Renaissance. — Baukunst und Bildnerei. — (Italien. — Deutschland. — Frankreich und England. — Spanien). — Die Malerei des 16. Jahrhunderts.

Die Zeit der „Renaissance“.

Was bedeutet „Renaissance“? Wie bei den Meereswogen nur die Kammerhebungen deutlich in Erscheinung treten, die wahre Grenzlinie zwischen zwei aufeinanderfolgenden aber unerkennbar bleibt, so lassen sich auch die kunstgeschichtlichen Zeiträume von einander nicht scharf abgrenzen, am wenigsten vielleicht jener, für welchen die Bezeichnung „Renaissance“ gilt. In Italien reichen die Anfänge bis ins 13. Jahrhundert zurück, während in England



Fig. 399. Brunellesco: Inneres von S. Lorenzo.
Florenz.

erst im 16. Jahrhundert die entsprechenden Stilformen aufkommen. Es ist herkömmlicher Gebrauch, die Namen, welche für gewisse Stilrichtungen der Baukunst üblich geworden sind, für die Gesamtkunst der betreffenden Zeiten anzuwenden, was nicht ganz entsprechend ist. So lange die Baukunst wirklich die führende und beherrschende Kunst war, von der alle übrigen abhängig blieben, mochte dies gerechtfertigt erscheinen. Dieses Verhältnis bestand in der „romanischen“ Zeit, für Deutschland auch noch in der „gotischen“, während in Italien, wie wir gesehen haben, bereits im 14. Jahrhundert die Malerei die Vorherrschaft antritt. Immerhin haben jedoch solche „Schlagworte“ eine Berechtigung, weil sie gewisse



Fig. 400. Brunellesco: Capella Pazzi.
Florenz. Kloster von St. Croce

allgemeine Vorstellungen erwecken und wenigstens im Rohen eine Zeitbestimmung für die Reihenfolge der Entwicklungsstufen geben.

Rückkehr zu den Quellen. „Renaissance" ist ebenso wenig eine vollkommen deutliche und zutreffende Bezeichnung, wie „gotisch", sondern nur ein handliches Schlagwort, für welches im Deutschen kein gleich kurzes besteht. Es bedeutet „Wiedergeburt" und damit soll die Auffassung ausgedrückt werden, daß „die Antike in Kunst und Schrifttum wieder zum Leben erweckt wurde". Damit ist aber nur die eine Seite der neuen Richtung gekennzeichnet, in Wahrheit besteht sie in der „Wiederaufnahme des Quellenstudiums", d. h. man kehrt zur Beobachtung und Betrachtung einerseits der wirklichen Natur, andererseits der ursprünglichen Werke der Antike zurück.

Kenntnisse des Mittelalters von der Antike. Eine unmittelbare Kenntnis von letzteren war thatsächlich in äußerst geringem Maße, man könnte beinahe sagen: gar nicht vorhanden gewesen; dies gilt sowohl von jenen der bildenden Künste wie vom Schrifttum. Erst im 14. Jahrhundert begann man die Schöpfungen der „klassischen" Bildhauerei zu suchen und zu finden; die wichtigsten Stücke unserer Sammlungen stammen meist aus den Ausgrabungen des 16. Jahrhunderts und der Folgezeit. Das griechische Schrifttum kannte man noch im 13. Jahrhundert fast nur aus den Uebersetzungen und Auszügen lateinischer Schriftsteller, da nur äußerst Wenige der griechischen Sprache mächtig waren. Bezeichnend ist ja, daß selbst die Philosophie des Aristoteles, auf welcher die Scholastik fußte, aus lateinischen und arabischen Quellen geschöpft wurde. Nicht viel besser stand es hinsichtlich des römischen Schrifttums der klassischen Zeit, auch von diesem wußten die meisten nur das, was spätere Schriftsteller in ihre Werke aufgenommen hatten.

Im frühen Mittelalter herrschte eben der „Autoritätsglaube", die Ansichten, welche eine Persönlichkeit von Ansehen und Ruf aufstellte, wurden ohne viel Prüfung aufgenommen. Damals wurde aber jeder, der etwas schrieb, zu einer solchen „Autorität". Da nun einer dem andern nachschrieb, meist jedoch nur dem nächststehenden, unmittelbaren Vorgänger folgte, ohne nach dessen Quellen zu forschen, so ergab sich jene Art Ueberlieferung, welche das zeitlich Zurückliegende, Ursprüngliche, in einer entstellten und verderbten Form weiter verbreitete, da sie durch die Auffassung und Mißverständnisse der

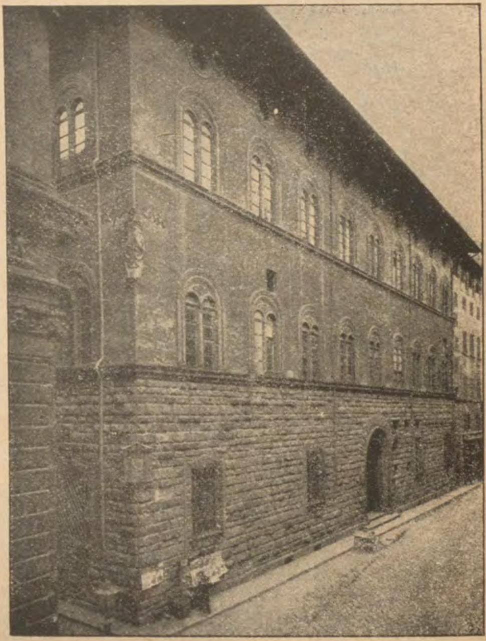


Fig. 401. Brunellesco: Palazzo Quaratefi
(früher Pazzi). Florenz.

Mittelspersonen beeinflußt und verändert war. -- Die Macht dieser Ueberlieferung mußte erst durch „Kritik" — die sachliche Prüfung auf die Wahrheit hin — gebrochen werden, die wieder die Befreiung von dem unbedingten „Autoritätsglauben" zu ihrer Voraussetzung hat. Diesen hatte in erster Linie die Kirche zum leitenden Grundsatz gemacht und daher steht das Aufkommen der Kritik im engsten Zusammenhang mit der Erschütterung der kirchlichen Machtstellung.

Naturbetrachtung. Auch die Rückkehr zur Natur, besser gesagt: die Würdigung der sinnlichen Welt, war nur möglich bei einem Bruche mit der von der Kirche vertretenen Anschauung, daß alles Sinnliche durch die Sünde verderbt, ein verwerfliches Uebel sei und nur das Uebersinnliche wahr, gut und schön sein könne.

Allgemeine Zustände seit dem 14. Jahrhundert. — Die Kirche. Zum Verständnis



Fig. 402. **Brunellesco: Palazzo Pitti.**
Florenz.

der Grundlage, auf welcher sich die weitere Kunstentwicklung vollzog, ist es notwendig, die allgemeinen Zustände kurz zu kennzeichnen.

Um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert hatte die religiöse Begeisterung ihre stärkste Machtentfaltung erreicht, sie erfüllte alle Gemüter, bestimmte alle Handlungen. In den Kreuzzügen — deren letzter in das Jahr 1270 fällt — fand sie ihren deutlichsten Ausdruck. Sie hatte die Allmacht der römischen Kirche begründet, welche nicht nur das geistige, sondern auch das staatliche Leben beherrschte. Diese Herrschaft stützte in der überwiegenden Mehrheit des Volkes das rein Religiöse, der Glaube; die denkenden Geister sollte die scholastische Philosophie in Bann halten. Hier setzte nun die Gegenströmung ein; schon Kaiser Friedrich II. (1212—1250) steht der Kirche feindlich — bis zum Unglauben — gegenüber.

Gefährlichere Folgen, als die geistige Auflehnung Einzelner, hatte jedoch die Verweltlichung der Kirche, welche durch die politische Machtstellung, die Einmischung in alle weltlichen Angelegenheiten, hervorgerufen wurde. Das Papsttum hatte sich von der durch Karl den Großen begründeten Schirmvogtei des Kaisers befreit und dessen Macht völlig gebrochen,



Fig. 403. Michelozzi: Hof des Palastes Riccardi.
Florenz.

dafür geriet es in die Abhängigkeit von dem französischen Königtum. Der Verlegung des päpstlichen Sitzes nach Avignon (1305—1378) folgte die Zeit der Kirchenspaltung (1378 bis 1415), in welcher zwei, ja drei Päpste gleichzeitig herrschten und einander in den Bann thaten. Niemand wußte, wer der rechte Papst, der wahre Hirt der Kirche sei.

In dieser Wirrnis hielt zwar das rein Religiöse, der fromme Glaube, der breiten Volksmassen Stand, jedoch die Achtung vor der Kirche sank, zumal auch in der Priesterschaft Zuchtlosigkeit einriß. In weiten Kreisen aber riefen diese Zustände Strömungen hervor, welche die kirchliche Macht noch gründlicher erschütterten: einerseits eine bis zum Krankhaften gesteigerte religiöse Schwärmerei, andererseits Unglauben sind die äußersten Grenzen, zwischen welchen die Geister schwankten, und in abgeschwächter Form, aber stärkerer Verbreitung, erscheinen dann diese Gegensätze als Aberglauben und Gleichgiltigkeit gegen die Religion.

In letzterer Hinsicht waren allerdings schon im 12. und 13. Jahrhundert die Zustände keineswegs tadellos gewesen, und insbesondere in Sachen der „geschlechtlichen Sittlichkeit“ hatte man sehr freien Anschauungen gehuldigt. Der „ritterliche Minnedienst“ war weit weniger „ideal“, als mancher sich vorstellen mag.

Die Auflösung der Zucht hatte aber doch wieder eine gute Folge: die stärkere und freiere Entwicklung des Persönlichen; der Einzelne trat mehr aus der Menge hervor, konnte seine Eigenheiten schärfer zur Geltung bringen. In dieser Zeit konnte nur der Starke seinen Platz in der Sonne behaupten, und dies zwang jeden, seine Kräfte auszubilden und zu steigern.

Reformation und Humanismus. Auf dem Boden dieser Verhältnisse keimten zwei geistige Bewegungen, welche von nachhaltiger Bedeutung für die ganze Folgezeit wurden. Das im Volke vorhandene reinreligiöse Gefühl führte zur Kirchenerneuerung, „Reformation“, worunter jedoch nicht allein die Spaltung der katholischen Kirche, sondern auch die Erneuerung der kirchlichen Zucht in dieser selbst — durch das Tridentinische Konzil — zu verstehen ist. — Früher jedoch trat in Erscheinung jene andere Be-

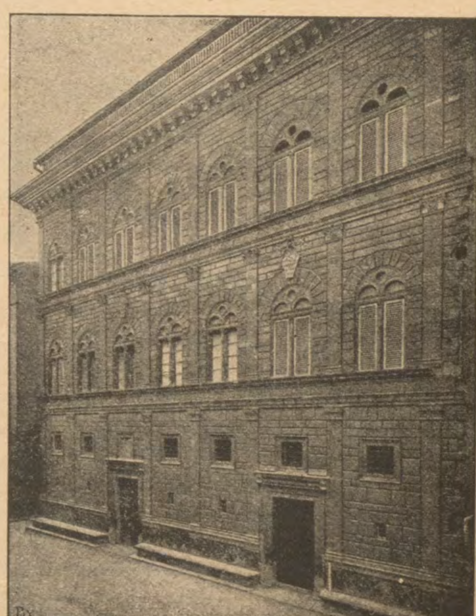


Fig. 404. Alberti: Palazzo Rucellai.
Florenz.

wegung, welche man „Humanismus“ zu nennen pflegt. Sie war eine mehr unmittelbare Folge der geschilderten Zustände, blieb aber auch beschränkt auf den kleineren Kreis der Gesellschaft, welcher die sogenannten „Gebildeten“ umfaßte.

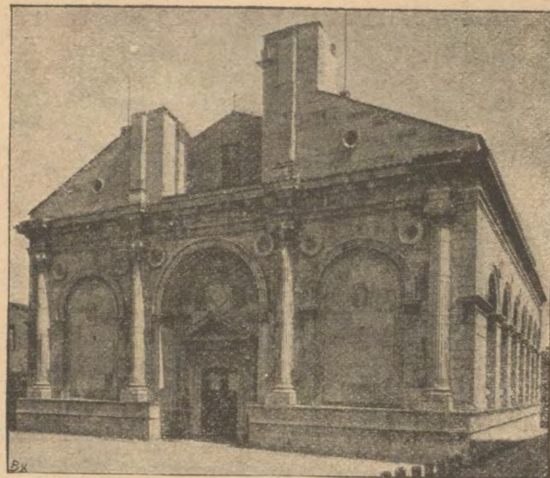


Fig. 405. Alberti: San Francesco. Rimini.

Der innerste und letzte Kern der humanistischen Anschauung besteht darin, daß sie in dem ganzen Menschen eine geschlossene Einheit von Sinnlichem und Uebersinnlichem sieht, und nicht blos die Seele — wie die alte kirchliche Lehre — als Ausfluß des Göttlichen erkennt. Die Auffassung, daß dieser „ganze Mensch“ das Maß aller Dinge sei, war im Grunde die „heidnische“ der antiken Welt, und sie kam daher auf, als man sich mit dieser eingehend zu beschäftigen anfing. Gewöhnlich wird denn auch mit Rücksicht auf die Art, wie sich der Humanismus nach Außen kundgab, der Begriff desselben in beschränkter und oberflächlicher Weise als Wiederbelebung der klassischen Studien und Nachahmung des antiken Lebens aufgefaßt. Ersteres ist jedoch Ursache, letzteres Erscheinungsform.

Beschäftigung mit der Antike. Jene eingehende Beschäftigung mit dem Altertum begann in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und wurde am stärksten gefördert durch die Aufnahme von Griechen in Italien, welche vor und nach dem Zusammenbruch des byzantinischen Reichs (1453) zahlreich herüberkamen. Die Kenntnis der griechischen Sprache, in welcher ja die grundlegenden philosophischen Werke abgefaßt waren, verbreitete sich und man konnte die letzteren nun in der Urschrift lesen. Die größere Vertrautheit mit den Verhältnissen des Altertums erzeugte sodann eine Begeisterung für die damaligen Staatsformen und für die gesellschaftlichen Zustände, so daß man sie als Vorbilder betrachtete, die nachzuahmen seien. Die Gebildeten bemühten sich, in „klassischem Latein“ zu sprechen und zu schreiben, gaben sich antike Namen und ahmten die Sitten der Alten nach. Durch die Gründung von Bibliotheken und Akademien wurden diese Bestrebungen gefördert, welche ihrer ganzen Natur nach freilich auf die gelehrten Kreise beschränkt bleiben mußten und nicht volkstümlich werden konnten. Die „klassische Philologie“ (Sprachwissenschaft) und das humanistische Gymnasium sind die Früchte von ehrwürdiger Dauerhaftigkeit, die aus den Keimen jener Zeit entstanden. Diese gelehrte Richtung rief aber bald auch eine Gegenströmung hervor, welche auf die Pflege der Volkssprache und heimischen Dichtung drang.

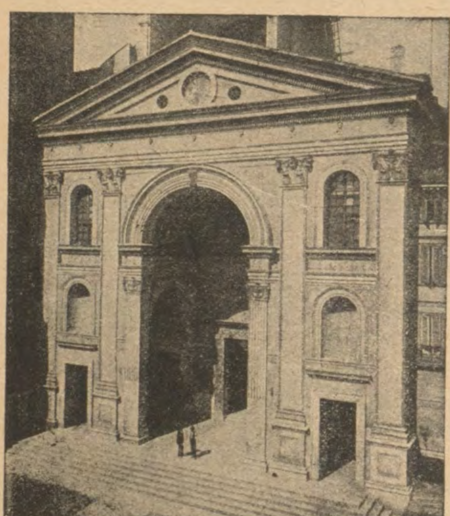


Fig. 406. Alberti: San Andrea. Mantua.

Verhältnis der Humanisten zum Christentum. Die Humanisten blieben jedoch



Fig. 407. Alberti: Hauptthüre von St. Maria Novella.
Florenz.

trotz dieser antiken Anwandlungen auf dem Boden des Christentums und anerkannten die Autorität der Offenbarung. Die Kirche und namentlich die Priesterschaft wurden freilich oft in derbster Weise verspottet, und schlimmer noch als die Zügellosigkeit der Sprache war jene der Sitten, durch welche viele sich hervorthaten. Doch daran nahm damals auch die Kirche keinen Anstoß und wir finden nicht nur viele Humanisten in kirchlichen Diensten, sondern unter den Päpsten selbst eifrige Förderer der ganzen Bewegung

Wenn diese nun auch hauptsächlich mit jenen Wissenschaften sich beschäftigte, die mit dem Schrifttum und der Philosophie zusammenhängen, so kam sie doch auch den Naturwissenschaften zu gute. Die allgemein regere wissenschaftliche Thätigkeit gab sich auch auf deren Gebiete kund, veranlaßte Forschungen und überhaupt eine genauere Beobachtung der Natur.

Veränderungen auf politisch-wirtschaftlichem Gebiete. Mit dem Umschwunge auf dem geistigen Gebiete, welcher eine neue Weltanschauung vorbereitete, verliefen gleichzeitig auch starke Veränderungen der staatlichen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zustände. Es erfolgt die Auflösung des Lehens-Staates, das Bürgertum gelangt zu einflußreicher Machtstellung, Handel und Gewerbe werden für die Volkswirtschaft entscheidend, und damit vollzieht sich auch der Uebergang von der Naturalwirtschaft zur Geldwirtschaft.

Im alten germanischen Volksstaate lag die politische Macht bei der Gesamtheit der Freien, der König war nur Führer und Vertreter; dann hatte dieser allmählich alle Macht an sich gezogen, die daraus sich ergebenden Rechte an seine Dienstleute (Vasallen) vergeben, welche dafür ihm zur Gefolgschaft und unbedingten Treue verpflichtet sein sollten. Diese ausgeklügelte Staatsordnung versagte jedoch, da die Dienstleute im Besitz der Machtmittel ihrer Pflicht gegen das Königtum sich zu entledigen strebten und letzteres in Abhängigkeit von ihnen brachten. In langen und schweren Kämpfen bricht dieses endlich die Macht der Vasallen und begründet seine unumschränkte Machtstellung.

Der Verlauf dieser Entwicklung war in den einzelnen Volks- und Staatsgebieten verschieden. Am rascheſten und vollständigsten kam in Frankreich das Königtum zu seinem Ziele: unter Ludwig XI. (1461—83) ist dessen unumschränkte Herrschaft fest begründet und damit auch der volkliche Einheitsstaat. In England war durch die Thronkämpfe (Krieg zwischen der roten



Fig. 408. Rossellino (?): Palazzo Piccolomini.
Siena.

und weißen Rose) die Macht des Adels vernichtet worden, hier blieb aber die Königsgewalt eingeschränkt durch das Parlament, fand jedoch im Bürgertum eine feste Stütze. In Deutschland und Italien kam die Königsmacht nicht mehr auf und wurde daher die Begründung eines volklichen Einheitsstaates unmöglich. Es traten an die Stelle des einen Königtums die „Landesherren"; die ehemaligen Lehensträger werden in ihren Gebieten unumschränkte Fürsten. Auf der pyrenäischen Halbinsel endlich vollzog sich die Vertreibung der Mauren und die volkliche Einigung in zwei Staaten-Gebilden.

Allenthalben sehen wir somit, wie die ganze staatliche Macht in die Hände der Fürsten gelegt wird; sei es nun im volklichen Einheitsstaate oder in Teilgebieten. Dadurch verliert auch das Rittertum immer mehr an Bedeutung, und blühen Städte und Bürgertum



Fig. 409. Benedetto di Majano: Palazzo Strozzi.
Florenz.

auf. Der Fürst bedarf nicht mehr der persönlichen Dienste des Waffenadels, umsomehr aber des Geldes, welches nicht der Grundbesitz, wohl aber Handel und Gewerbe ihm liefern können. Je größer die Ohnmacht des Königtums war, desto günstiger wurde die Lage der Städte; denn sie gewannen dabei gleichwie die Lehensleute Unabhängigkeit und entwickelten sich zu Staatswesen. So geschah es in Italien und Deutschland, und deren Städte sind denn auch im Besitz des Welthandels. Da für diesen das Mittelmeer die Hauptrolle spielt, stehen die italienischen Städte — namentlich Genua und Venedig — an Bedeutung voran, aber die deutschen Seestädte, im Bunde der Hansa vereinigt (dem übrigens auch zahlreiche Binnenstädte angehörten), beherrschen den nordischen Handel, und die süddeutschen Reichsstädte den Binnenverkehr. Das Ende des 15. Jahrhunderts bereitet allerdings den Niedergang dieser Handelsmächte vor; durch die Entdeckung Amerikas und des Seeweges nach Ostindien wird der Welthandel auf neue Wege geleitet, und die westlichen Staaten bemächtigen sich desselben.

Der rege Unternehmungsgeist des 15. Jahrhunderts führte nicht nur zu jenen Entdeckungen, welche eine völlige Umwälzung des ganzen wirtschaftlichen Lebens in Europa zur Folge hatten, sondern zeitigte auch verschiedene Erfindungen, welche wieder der gewerblichen Thätigkeit zu gute kamen. Den größten und nachhaltigsten Einfluß übte jene des Buchdruckes, denn diese wurde auch für das geistige Leben von ungeheurer Bedeutung.

Rückwirkung der allgemeinen Verhältnisse auf die Kunst. Dieser kurze Ausblick auf die allgemeinen Verhältnisse erschien nötig, weil sie für die Entwicklung der Künste bestimmend waren. Das Ergebnis läßt sich etwa in folgenden Sätzen zusammenfassen:

Das Weltliche wird für die Kunst maßgebend; sie steht nicht mehr überwiegend im Dienste der Religion, sondern wird durch die Prachtliebe der Fürsten und reichen Stände beschäftigt. Demnach behandelt sie auch weit mehr als früher weltliche Stoffe und Vor-



Fig. 410. Pollaiolo: Palazzo Guadagni.
Florenz.

würfe und zeigt selbst bei religiösen eine Hinneigung zu weltlicher Auffassung, so daß in der Darstellung heiliger Personen das Menschliche, bei Vorgängen das Lebenswahre betont wird.

Das Sinnliche in den Erscheinungen kommt mehr zur Geltung; da es als dem Geistigen gleichberechtigt betrachtet wird. Dies nötigt zu genauerer Beobachtung der Natur überhaupt und insbesondere des menschlichen Körpers. Der Mensch als das höchste Geschöpf ist auch der vornehmste Gegenstand künstlerischer Darstellung, in und durch ihn lassen sich alle Gedanken ausdrücken.

Die Persönlichkeit des Künstlers tritt hervor; er wird zum freien selbständigen Schöpfer, welcher Gedanken und Empfindungen, die ihm zu eigen sind, in Formen zum Ausdruck bringt, für die ihm die Natur vorbildlich, die eigene Auffassung jedoch bestimmend ist. Die Kunst wird demnach frei und ihre Werke erhalten selbständige Bedeutung; sie veranschaulichen das Wollen des Künstlers, und dieser künstlerische Zweck wird zur Haupt-

sache, nicht die äußerliche nächste Bestimmung (z. B. um als Schmuck oder zur Belehrung und dergl. zu dienen). — Während die Beschäftigung mit der Antike dazu führte, nicht volksmäßige, zeitfremde Vorstellungen zum Gegenstande der Darstellung zu machen, wird gleichzeitig auch in der Wiedergabe volkstümlicher Gedanken und natürlicher Erscheinungen der Fortschritt zur Vollendung eingeleitet.

Was die äußeren Verhältnisse anbelangt, so sind diese in den großen Staaten mit unumschränkter Königsmacht zunächst weniger günstig als in den Gebieten der kleinen Fürsten und in den freien Städten, hier findet die Kunst ihre eifrigste Pflege. Der genossenschaftliche Zusammenhang der Künstler (Gilden) besteht noch fort, er beengt jedoch nicht mehr und regt nur gegenseitige Beeinflussung an. Jedenfalls haben diese Körperschaften, in welchen die Kunstgenossen unter sich sind, nicht die Nachteile der Akademieen der Folgezeit, in welchen das Gelehrte und Schulmäßige einerseits, der Einfluß fremder Kreise — der Staatsgewalt — andererseits das unbefangene freie Schaffen beeinträchtigt und zur Erstarrung führt. — Hiermit dürften die wesentlichsten Punkte angeführt sein, welche für die Kunstentwicklung vor und zu Beginn der „Renaissance-Zeit“ in Betracht kommen, also für das 15. und den Anfang des 16. Jahrhunderts. (Bemerkt mag hier werden, daß die Italiener das 15. Jahrhundert Quatrocento [1400], das 16. Cinquecento [1500] nennen, indem sie sich an die thatsächliche Jahrhundertziffer halten. Der deutsche Sprachgebrauch geht davon aus, daß im Jahre 1501 eben 15 Jahrhunderte verflossen sind, und somit das sechzehnte beginnt.) Daß man hinsichtlich der Gesamtkunst nur von einer Renaissance-Zeit und nicht von einem Renaissance-Stil sprechen kann, habe ich schon vorhin betont.



Fig. 411. Sangallo: S. Maria delle Carceri. Prato.

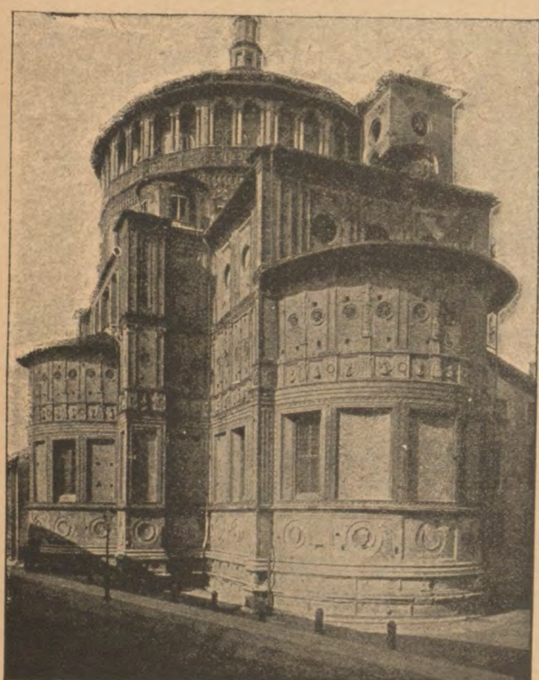


Fig. 412. S. Maria delle Grazie. Mailand.

Verhältnisse der einzelnen Kunstzweige zu einander. Es dürfte noch angezeigt sein, einige Bemerkungen über das Verhältnis der einzelnen Zweige zur gesamten Kunst, über den Anteil der verschiedenen Volksgebiete an der Entwicklung und über die maßgebenden Persönlichkeiten vorauszuschicken.

Die erste Stelle nimmt die Malerei ein, in ihr giebt sich der Kunstgeist der Zeit

in deutlichster Weise kund, ihr widmen sich die besten Kräfte, sie ist am meisten volkstümlich und verbreitet. Der Grundsatz des „Malerischen" beeinflußt auch die Formgebung der anderen Künste. Die Malerei schafft zwar noch immer zahlreiche Werke für religiöse Zwecke, nicht weniger aber auch für den Schmuck von Palästen und öffentlichen Gebäuden, und was die Hauptsache ist, Bilder, welche weder die eine noch die andere Bestimmung haben, sondern „für sich" bestehen, um ihrer selbst willen aufgenommen werden. Die Abhängigkeit von einem gegebenen Raum oder Ort entfällt, das Bild wird Kunstwerk mit Selbstzweck. — Auch für die Bildnerei, welche an zweiter Stelle steht, hat sich die Art der



Fig. 413. S. Maria della Croce.
Crema.

Aufgaben verändert; die religiösen Werke treten in den Hintergrund, in Standbildern für öffentliche Plätze, vorwiegend aber in Grabdenkmälern kann sie ihre beste Leistungsfähigkeit bethätigen.

Die Baukunst hat ihre einstige führende und herrschende Rolle verloren; man könnte beinahe sagen, das Verhältnis habe sich umgekehrt, und sie ist von den Schwesterkünsten abhängig, welche den Bauwerken erst zur vollen Wirkung verhelfen müssen. In gewissem Sinne kann man auch bei der Baukunst von einer Rückkehr zur Natur sprechen, insofern nämlich sie den geänderten Bedürfnissen des Lebens sich anpaßt, also die Zweckmäßigkeit entscheidend hervortritt. (Wie das zu verstehen ist, wird man leicht herausfinden, wenn man beispielsweise daran denkt, daß die altrömische Basilika eine Gerichtshalle war, und fragt, ob für unser heutiges Gerichtswesen ein solcher Bau zweckdienlich wäre. — Wie befremdlich wirkt Gasbeleuchtung in einem gotischen Dom!) Man brauchte bei den Herrenschlössern nicht mehr auf Sicherung und Wehrhaftigkeit bedacht zu sein, sondern bedurfte weiter und

heller Räume von festlich heiterm Ansehen, welche zu der lebensfrohen und genießenden Gesellschaft paßten. Denn weltliche Bauten sind jetzt die Hauptaufgabe: Schlösser für die Fürsten und Vornehmen; öffentliche Gebäude, die umfangreicher und stattlicher sein mußten, als früher, weil auch alle öffentlichen Geschäfte gewachsen waren; auch bürgerliche Wohnhäuser werden künstlerisch gestaltet. Die kirchliche Bauthätigkeit ist eingeschränkt; einerseits sind die angefangenen Werke der früheren Zeit zu vollenden und dabei der Stil der letzteren festzuhalten, andrerseits ist das Bedürfnis nach Neubauten nur gering, die Städte sind versorgt und für Klostergründungen wendet man selten noch reiche Mittel auf; bei einfachen Landkirchen verzichtet man auf das Künstlerische.

Anteil der einzelnen Länder an der Kunstentwicklung. Das Hauptgebiet des Renaissance-Stiles der Baukunst ist Italien. Hier entsteht er, wird ausgebildet und von

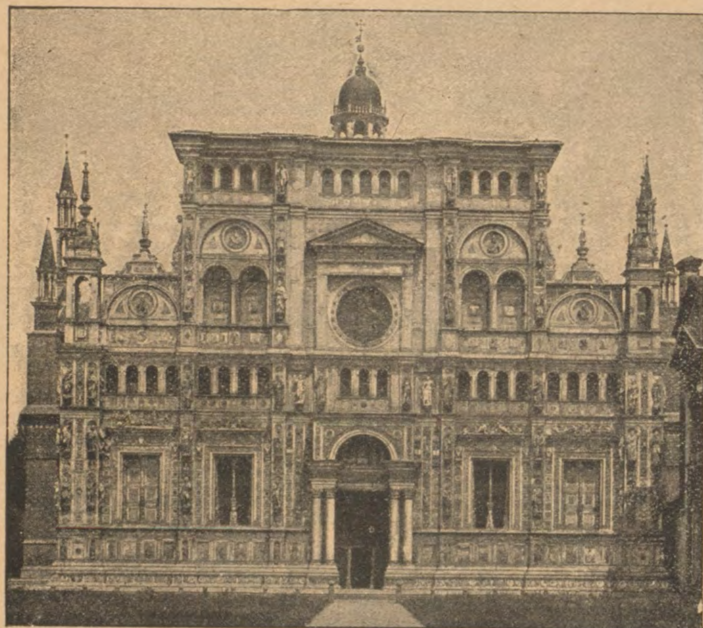


Fig. 414. Borgognone da Fossano: Certosa bei Pavia.

hier aus verbreitet. Selbständig verarbeitet die italienischen Anregungen nur Deutschland, wo er sich zu besonderer Eigenart entwickelt. Frankreich steht im 16. Jahrhundert in der Bauthätigkeit etwas zurück, in der Folgezeit formt es den Stil in seinem Geiste um und bildet aus demselben eine neue Richtung heraus.

Als Begründer des Stiles ist der Florentiner Brunellesco zu betrachten, auf die weitere Entwicklung nahmen bestimmenden Einfluß hauptsächlich Bramante, Vignola, Palladio und — Michelangelo. Unter den deutschen Meistern erhebt sich keiner zu einer führenden Stellung: ihr Anteil an der Ausbildung ist ziemlich gleichwertig.

Auch für die Bildnerei und Malerei sind im 16. Jahrhundert Italien und Deutschland die maßgebenden Landschaften, die mit ihrer Kunstübung die anderen überragen und beeinflussen. Die italienische Bildnerei hat in Michelangelo, die deutsche in Peter Vischer ihren Hauptmeister.

Wie in diesem Kunstzweig die beiden Völker selbständig ihre eigenen Wege einschlagen, so ist es auch in der Malerei der Fall. Die volle Eigenart der deutschen Richtung bringt Albrecht Dürer zum reinsten Ausdruck; während Holbein der Jüngere sie durch

Aufnahme, aber selbständige Verarbeitung italienischer Einflüsse vervollkommnet, er ist der weltumfassende Geist, welcher über alle Schranken weg zur Freiheit gelangt.

In Italien tritt als Bahnbrecher Lionardo da Vinci auf, der die sichere Beherrschung der Form lehrt, Raphael Santi bringt das vollkommene Ebenmaß in der Kunst zur Geltung, Michelangelo die gewaltige Gedankentiefe und erhabene Großartigkeit, Correggio weist den Weg zur Verwertung des Lichtes als Mittel, um die Gedanken und Empfindungen auszudrücken, und die höchste Vollendung der Malerei als Farbenkunst erreicht Tizian.



Fig. 415. Pietro Lombardo: St. Maria de' Miracoli.
Venedig.

Michelangelo. In allen drei Kunstzweigen finden wir eine Persönlichkeit als maßgebend für deren Entwicklung genannt: Michelangelo. Dieser ist der wahre „Uebermensch" des Zeitalters, der Riesengeist, welcher den ganzen Zeitgeist in sich aufgenommen hat und zum Ausdruck bringt, wie in gleicher Weise Keiner vor und nach ihm. Er strebt in seiner Richtung bis zum Aeußersten und Letzten, bis zur Spitze. Die Spitze ist aber auch das Ende, über sie hinaus geht es ins Leere und in die Tiefe, und darum hat auch Michelangelo der italienischen Renaissance-Kunst nicht nur Keime der Fruchtbarkeit, sondern auch jene des Verderbens gebracht.

a. Italien.

Die Baukunst der Frührenaissance. Dem Ursprungslande der Renaissance, Italien, in welchem sie auch zur höchsten Entwicklung gelangte, gebührt der Vortritt, nachdem es in der Zeit der gotischen Stilherrschaft hatte zurücktreten müssen. Natürlich ist es wieder die Baukunst, welche an erster Stelle betrachtet werden muß. Zwar früher als in den anderen Zweigen der bildenden Kunst tritt in der Bauweise der neue Geist nicht zu Tage — seine ersten Spuren sind vielmehr auf jenen Gebieten zu finden —, aber er ist in ihren Werken leichter zu erkennen, als bei jenen der Bildnerei und Malerei, in welchen er die Formgebung nicht so gründlich und jählings verändern konnte.

Der Drang nach einem Baustil, welcher den italienischen Anschauungen und Zeitbedürfnissen besser entsprach als die allwärts herrschende Gotik, war schon lange vorhanden.



Fig. 416. Pietro Lombardo: Brüderschaftshaus San Marco.
Venedig. (Jetzt Spital.)

Man hatte letztere nur sozusagen „notgedrungen“ aufgenommen, denn ihr Geist entsprach zu wenig dem leichtbeweglichen, eben nicht sehr gedankentiefen italienischen Wesen, und widersprach geradezu allen Ueberlieferungen, welche durch Jahrhunderte Anschauungen und „Geschmack“ in einem anderen Sinne erzogen hatten. Im Grunde war daher der gotische Stil den italienischen Künstlern durchaus verhaßt, da er sie zwang, in Formen und nach Gesetzen zu bauen, für welche sie weder rechtes Verständnis noch auch „Gefühl“ hatten. Der Versuch, eine eigene italienische Gotik zu begründen, mußte mißlingen, weil schon von Anbeginn an gegen die in ihrem innersten Wesen nicht verstandenen Grundlehren des gotischen Stiles verstoßen wurde.

Man kann begreifen, daß für die italienischen Baukünstler es gewissermaßen eine Erlösung aus einem Zwange erschien, als durch die vorhin geschilderte Bewegung der

Geister und andere Umstände eine gründlichere, eingehende Beschäftigung mit der Antike angeregt wurde. Indem sie die Formen derselben aufgriffen, hofften sie zu einem Stil zu gelangen, welcher sowohl den Bedürfnissen des Lebens, wie denen ihres Schönheitsgefühles zu entsprechen vermochte.

Es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß nun sofort auch im Geiste der reinen Antike gebaut wurde, denn dieser war auch von den Humanisten keineswegs klar und richtig erfaßt worden. Zunächst sind es mehr nur Aeußerlichkeiten, eben die Formen, welche von den Künstlern aufgenommen werden. Für das Wesen des Ganzen, für die Grundanlage, war der Geist ihrer Zeit maßgebend, in dessen Sinne sie „erfanden", und nur für die Einzelheiten, die Bauteile, verwerteten sie die Vorbilder. Die Künstler wollten eben sich



Fig. 417. Pietro Lombardo: Palazzo Vendramin-Calergi.
Venedig.

nicht durch strenge Regeln — wie sie der hochgotische Stil hatte — binden lassen, sondern im freien Schaffen ihre eigenen künstlerischen Anschauungen, ihre Persönlichkeit, zum Ausdruck bringen. Die Bauwerke der Renaissance lassen sich deshalb auch am besten im Zusammenhange mit ihren Urhebern schildern und ich schicke hier nur einige allgemeine Bemerkungen voraus.

Allgemeine Züge. Der leitende Grundsatz war, bei jeder Aufgabe die dem Zweck am besten entsprechende, also „schönste" Form zu finden. Dennoch weisen nicht nur die Werke der einzelnen Künstler — soweit diese selbstschaffende Geister waren — sondern auch die einzelnen Werke eines und desselben Meisters oft die größten Verschiedenheiten auf.

Es bestand nur ein Gesetz für Grundriß, Aufbau und Ausschmückung: alles sollte unter sich und zu dem Ganzen in schönem Verhältnis stehen, der reinste Einklang der Erscheinungen erreicht werden. Dieses Streben nach „Schönheit der Verhältnisse" ist das

wichtigste Erbe der Antike, viel wichtiger als die schöne Durchbildung der schmückenden Teile — beides zusammen gewährt dann jenen reinen Genuß, welchen uns freilich nur wenige Werke der höchstbegnadeten Künstler bereiten können.

Man hat versucht, den einzelnen Meistern nachzuweisen, nach welchen bestimmten Gesetzen (unter Zugrundelegung mathematischer Formeln) sie ihre Pläne entworfen haben, und hat auch glücklich bei einigen ein „System" entdeckt. Es dürfte aber wohl am richtigsten sein, wenn wir annehmen, daß für die wahrhaft großen Meister im wesentlichen das Gefühl bestimmend war. Dabei ist es gewiß, daß die Künstler bestimmte Verhältnisse, welche sie einmal für schön befunden hatten, gern wieder anwendeten, doch wichen sie ohne Bedenken davon ab, sobald sich irgend ein Zwang bei deren Anwendung fühlbar machte. An feste Regeln ließ sich der frischkräftige und freie Geist dieser Zeit nicht binden. Zuweilen legten die Künstler ihren Bauten auch einfach die Maßverhältnisse von römischen Vorbildern zu Grunde, die sie für mustergiltig befunden hatten. — Während in der Zeit bis zum Ende der Vorherrschaft der Gotik die Kirchenbauten für die Stileigenheiten bestimmend waren, treten jetzt die der weltlichen Bauten in den Vordergrund, ja es werden schließlich Formen derselben, vornehmlich der Paläste, auch auf die Kirchenbauten übertragen, welche ihre besonderen Eigenheiten nur im Grundriß und allgemeinen Aufbau bewahren. Die Einzelheiten werden bei kirchlichen wie bei weltlichen Gebäuden in gleicher Weise durchgebildet. Eine eigene Form des Kirchenbaues brachte die Renaissance zu höchster Entwicklung, nämlich jene der „Zentralbauten", von denen späterhin ausführlicher gesprochen werden soll.

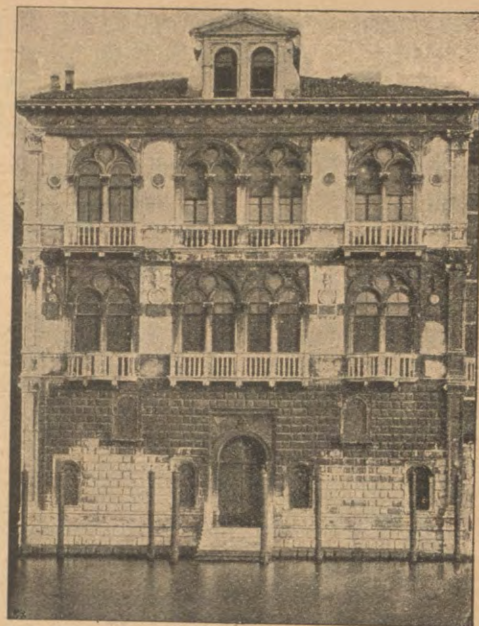


Fig. 418. Lombardo: Palazzo Corner Spinelli
Venedig.

Bei der Durchbildung des Aeußeren wird nun ein ganz anderer Grundsatz befolgt als früher; allerdings ist derselbe nicht ganz in Einklang zu bringen mit einem Hauptgesetze der Schönheitslehre, nach welchem die strenge Stilreinheit von der vollkommenen Einheitlichkeit, dem Zusammenstimmen aller Teile des Inneren und Aeußeren abhängt. Bei den Bauten des romanischen, noch mehr bei jenen des gotischen Stiles gilt das Gesetz, daß das Aeußere dem Innern vollkommen entsprechen müsse. Man sollte sich schon beim Betrachten des Aeußern ein Bild des Innern machen können und selbst die reichste Anwendung von Schmuckwerk durfte nie — Werke „reinen" Stils vorausgesetzt — den in der Baufügung hervortretenden Grundgedanken verdecken und erdrücken.

Die Künstler der Frührenaissance sahen jedoch die Beziehungen des Aeußern zum Innern mit ganz anderen Augen an. Für sie bestand die Hauptsache darin, daß der Bau als Raum-Ganzes, in seiner Gesamterscheinung, wirkungsvoll sei und zwar durch volle Einheitlichkeit der Formen (nicht des Wesens der Bauteile), das heißt also, daß das Bauwerk außen und innen schön in den Raum-Verhältnissen wie im Schmuckwerk erscheine; ob das Aeußere und Innere zusammenstimme, daran lag ihnen nicht viel. Verständlich, wenn auch derb läßt sich dies etwa in der Weise ausdrücken: sie hätten sich nichts daraus gemacht, wenn beispielsweise die Gliederung des Aeußeren einem dreistöckigen, jene des Innern einem zweistöckigen entsprochen hätte. Der Hauptwert wurde eben zunächst auf

augenfällige Schönheit gelegt; die malerische, nicht die folgerichtige Entwicklung des durch die Baufügung gegebenen Grundgedankens wurde zur Richtschnur.

Einzelheiten. Bogen. Stützen. Hinsichtlich der Einzelheiten, die im wesentlichen sich unmittelbar an die antiken Vorbilder anlehnten, ist nicht viel zu bemerken. Die Bogen wurden gern schlank gebildet und um den Eindruck des Leichten und Luftigen zu steigern, häufig überhöht, auch zwischen Bogen und Träger ein würfelförmiges Gebälkstück eingeschoben. Bei den Trägern wurden alle Säulenordnungen des alten Stils angewendet, vornehmlich die korinthische und zwar zunächst in der römischen Umbildung, sodann auch sehr häufig die etruskische oder toskanische, deren Wiedereinführung bemerkenswert ist. Nach größerer Abklärung ging man zu den strengeren Ordnungen über und benutzte im 16. Jahrhundert



Fig. 419. Bramante: Die Cancelleria.
Rom. Vatikan.

mit Vorliebe die ernste dorische Säule. Sehr häufig wechselten die Ordnungen an einem Bauwerk, so daß z. B. der unterste Stock korinthische, der folgende jonische und der dritte dorische Säulen erhielt. Neben den vollen Säulen finden auch die schon an römischen Bauten (Kolosseum-Unterstock) vorkommenden Halbsäulen häufige Anwendung. Zur Säule und dem ebenfalls viel verwendeten Pfeiler, welche beide einen wirklichen Zweck als Träger hatten, trat als bloßes Zierstück der Wandpfeiler (Pilaster), dessen Aufgabe es ist, nur die Wandflächen zu beleben und zu gliedern, wie dies bei den Bauten des romanischen Stils durch die Lisene geschah. Der Pilaster ist ebenfalls der römischen Bauweise entlehnt und entspricht nicht, wie in der Regel die Lisene, einem stützenden Teil im Innern.

Wölbung. Ebenso wenig wie eine eigene Stützenform hat die Renaissance eine eigene oder wenigstens einheitliche Wölbung.

Das Kreuzgewölbe, während der Gotik vorherrschend, tritt in den Hintergrund, und wenn es noch zur Anwendung kommt, werden seine Linien nicht mehr durch kräftige

Rippen und Gurten auffallend kenntlich gemacht. Mit Vorliebe werden das römische Tonnengewölbe und das Kuppelgewölbe angewendet und die Kuppel selbst wird zu einer bezeichnenden Hauptform der Baukunst. Mehrfach ließ man bei Anlagen kleinere mit größeren Kuppeln oder Tonnengewölbe mit kleinen Kuppeln abwechseln. Die innere Gewölbeschale wird häufig kassettiert, das heißt mit regelmäßig angeordneten vertieften Feldern versehen.

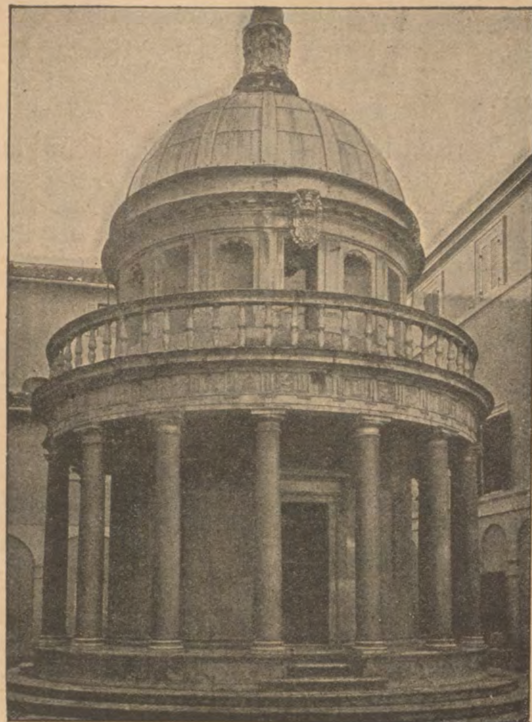


Fig. 420. Bramante: Tempietto.
Rom. Kloster S. Pietro in Montorio.

Fenster und Thüren. Die Fenster und Thüren erhielten meistens gerade, manchmal auch bogenförmige Abschlüsse. In der Regel hatten sie beiderseits eine Umrahmung von Pilastern oder Säulen (auch Konsolen), welche ein kräftiges Gesimse trugen, das mit einem dreieckigen Giebel oder einem Bogenstück bekrönt wurde.

Trennung der Stockwerke. Die einzelnen Stockwerke wurden durch Gesimse getrennt und das oberste durch ein Kreuzgesimse abgeschlossen.

Ausgestaltung des Aeußeren. Bossenwerk. (Rustika.) Eine eigenartige Gestaltung des Aeußeren bei vornehmen Palastbauten gewann die Baukunst der Renaissance durch die Anwendung des Bossenwerks (französisch Bossage, italienisch alla rustica maniera, d. h. nach bäuerlicher Art, daher abgekürzt gewöhnlich Rustica genannt).

Man versteht darunter die Fügung der Mauern aus Quadern, deren Außenfläche rauh, unbehauen ist und bei denen die senkrechten Fugen auf die Mitte der oberen und unteren Quader treffen.

Diese kömmt zwar schon vereinzelt bei römischen Bauten vor, die Renaissance übernahm sie jedoch von alten florentinischen Burgbauten und wandte sie dann auch bei städtischen Palästen an, die ja bei den häufigen inneren Kämpfen oft genug als „Festungen“ dienen mußten, in welche sich die Anhänger einer Partei zurückzogen. Die äußere Erscheinung der Bauten gewann dadurch den Ausdruck des Kräftigen und Trotzigen.

Indem man das Bossenwerk an den unteren, die ganze Gebäudelast tragenden Teilen kräftiger — größere Quadern, breitere Fugen — als an den oberen bildete, wurde für das Auge die Bedeutung des Erdgeschosses als tragender Teil gegenüber den oberen Stockwerken als getragene gekennzeichnet und durch diese Abstufung die Wirkung des Ganzen nicht unwesentlich erhöht.

Bei früheren Bauten sind die Quadern vielfach ungleich in der Länge, so daß nicht immer Fuge auf Steinmitte trifft. Dies ist erst bei späteren Bauten der Fall, an welchen das Bossenwerk dann vollkommen regelmäßig gebildet wird und auch die Behauung der Quadern eine sorgfältigere ist.

Abänderungen mannigfaltigster Art kommen vor. Es wird die Austiefung der senkrechten Fugen fortgelassen, so daß das Gebäude wagerecht gestreift erscheint, oder es werden nur die Eckkanten in rustica ausgeführt.

Später benutzt man Pilaster zur Gliederung der Außenseite und aus dieser Anordnung entwickelt sich dann die häufigste Bauform der Hochrenaissance, mit Säulen- und Pilasterstellungen und glatten Mauerflächen.

* * *

Zeitliche und örtliche Gruppen. In der Baukunst der Renaissance unterscheidet man zwei Hauptzeiträume; jenen der Frührenaissance, bis Ende des 15. Jahrhunderts, und die Hochrenaissance im 16. Jahrhundert. Die sogenannte Spätrenaissance ist, wie weiterhin ausgeführt werden wird, besser als Uebergang zum nächsten Zeitraum aufzufassen. Während bei den älteren Baustilen je nach der Entwicklung in den verschiedenen Gebieten örtliche Gruppen mit schärfer hervortretender Eigenart unterschieden werden konnten, ist dies jetzt weit weniger der Fall.

Ferner ist zu beachten, daß im romanischen Zeitalter durch die Geistlichkeit — die Orden —, im gotischen durch die Bauhütten für bestimmte Gruppen gemeinsame Grund-



Fig. 421. Peruzzi: Palazzo Farnesina.
Rom.

züge vermittelt wurden, während jetzt die Persönlichkeit und Eigenart der einzelnen Künstler maßgebend wird, von denen jeder für sich eine eigene Weise zu erfinden und eine „Schule“ zu bilden sucht.

Die Besprechung der Bauwerke läßt sich deshalb am besten mit der Schilderung der Eigenart ihrer Urheber gemeinsam vornehmen. Will man dabei doch eine Trennung nach örtlichen Herrschaftsgebieten durchführen, so kann man — wenigstens für die Frührenaissance, für die Hochrenaissance ist Rom maßgebend — von einer florentinischen (toskanischen) und venezianischen Bauschule sprechen. Die erstere ist die bei weitem wichtigste, sowohl nach ihrer Ausdehnung als auch nach ihrem nachwirkenden Einfluß.

Brunellesco. An der Spitze der florentinisch-toskanischen Schule steht Filippo Brunellesco (meist Brunelleschi genannt, 1377—1446). Dieser war der erste, welcher planmäßig die Baureste des römischen Altertums studierte und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in die That umsetzte, sowie auch die Gesetze des Räumlich-Sehens (Perspektive) anwandte. Damit wurde er zum eigentlichen Begründer der Baukunst der Renaissance.

Kuppel des Florentiner Doms. Gleich sein erstes größeres Werk, der Plan zur Kuppel des Florentiner Doms, war eine solche That, wenn auch nur im Sinne der Bau-

fügung. Neue Formen kamen an ihr noch nicht zur Anwendung. Es handelte sich um die unlösbar scheinende Aufgabe, den achtseitigen Hauptraum des Domes, ohne Anwendung eines von unten aufsteigenden Gerüstes, mit einer Kuppel zu schließen. Während 16 Jahren (seit 1420) arbeitete er an diesem Werk, welches erst nach seinem Tode gänzlich vollendet wurde, nachdem Brunellesco noch kurz vorher im Wettbewerb um die krönende Laterne den ersten Preis erhalten hatte.

San Lorenzo. Kapelle der Pazzi. Die neuen Formen kamen an den fast gleichzeitig mit der Domkuppel begonnenen Bauten von San Lorenzo und der Kapelle der Pazzi zur ersten Anwendung. Bei San Lorenzo wurde von Brunellesco (seit 1425) zunächst die „alte Sakristei", die zugleich als Begräbniskapelle dienen sollte, ausgeführt; nach deren Vollendung dann die Kirche in Angriff genommen. Die Anlage derselben ist noch jene der Säulen-Basilika, doch wird sie in ganz anderer Weise als bisher behandelt. Das Mittelschiff wurde flach gedeckt, die Seitenschiffe aber, um welche sich kleine Kapellen in Nischenform



Fig. 422. Sangallo: Palazzo Farnese.
Rom.

zogen, sind gewölbt, und über der Vierung erhebt sich eine Kuppel. Die Säulen erhielten ein würfliges Gebälkstück über korinthischen Kapitälen. Am meisten sprach sich das „Neue" in der Sakristei aus, deren Kuppel sich vielseitig über einem Viereck erhebt. An der nicht vollendeten Außenseite verwendete Brunellesco in schlichter Weise römisches Gebälk. (Fig. 399.)

Das erste Beispiel einer Kirche mit Zentralanlage, welche durchwegs neue Gedanken, die freie selbständige Verwertung antiker Formen, zeigt, ist jedoch die Kapelle der Pazzi im Klosterhof von Santa Croce (erbaut um 1430), ein kleiner, überaus zierlicher und geschmackvoller Bau. (Fig. 400.) Hier erscheint somit der neue Renaissancestil schon völlig ausgebildet. Das Innere der Kuppel ist zwölffächerig. Dem Aeußeren ist eine kleine, mit Tonnengewölben gedeckte Halle vorgelagert. Die Unterbrechung des geraden Gebälkes in der Mitte der sechs korinthischen Säulen ist äußerst reizvoll.

Palazzo Pitti und Pazzi. In weltlichen Bauten konnte sich der „heidnische" Geist naturgemäß freier entfalten; der Künstler war an keine Vorschriften gebunden, sobald nur sein Plan dem Auftraggeber gefiel — und die Baugelder nicht ausgingen. Der letztere Uebelstand trat leider häufig ein, so daß viele Bauten unvollendet blieben oder nicht im

Sinne des ursprünglichen Entwurfes beendet werden konnten. Oft wurde auch durch spätere Um- und Anbauten der ursprüngliche Plan erheblich verändert.

Brunellescos Hauptwerk im Palastbau ist der Palazzo Pitti. (Fig. 402.) Auch dieser entspricht in seiner jetzigen Gestalt nicht mehr dem Entwurf. Der ursprüngliche Bau bestand jedenfalls nur aus dem dreizehnfenstrigen Mittelbau; ein alter Holzschnitt zeigt sogar nur sieben Fenster. Die Verlängerung um fünf Fenster an jeder Seite wurde im 17. Jahrhundert vorgenommen und im 18. die kleinen Säulenhallen hinzugefügt. Hierbei ging aber die Schönheit des Baues nicht verloren, und es ist fraglich, ob der Palast in seiner ursprünglichen Gestalt denselben gewaltigen Eindruck machte, wie jetzt. Die schöne Wirkung durch edle Verhältnisse wird durch die kräftige Rustika und sonst völlige Einfachheit unterstützt. Auf Schmuck ist so gut wie ganz verzichtet. Der Palazzo Pitti ist deshalb das beste Beispiel für das Wirken durch bloße schöne Verhältnisse. Das Bossenwerk ist am Unterstock gröber, als an den oberen, zeigt aber sonst keine merkliche Abstufung.

Ziervoller gestaltete Brunellesco den Palazzo Pazzi, jetzt Quaratesi (von Giul. da Majano vollendet), welcher den Ausdruck des Strengen und Wehrhaften nur noch am Unterstock durch kräftige Rustika und wenige viereckige Fenster erhielt. Die beiden oberen Stockwerke sind



Fig. 423. Giulio Romano: Palazzo del Te.
Mantua.

freundlicher durch die glatten Mauerflächen und die ziervollere Ausgestaltung der Fenster. Letztere sind durch Mittelsäulen geteilt und von leicht verzierten, oben rundbogigen Umrahmungen umschlossen. (Fig. 401.)

Michelozzo. Der Einfluß Brunellescos auf seine Zeitgenossen ist besonders bei Michelozzo di Bartolomeo recht merklich. Der von ihm erbaute Pal. Ricardi ist ein Mittelding zwischen den Palazzi Pitti und Pazzi. Das Bossenwerk stuft sich stärker ab wie beim ersteren, verschwindet jedoch nicht ganz, wie beim Pal. Pazzi. Die Durchbildung der geteilten Fenster der oberen Stockwerke ist von edler Einfachheit; die Gesimse, und besonders die Kranzgesimse sind von hervorragender Schönheit. Die Anordnung des Hofes (Fig. 403) wurde für viele Palastbauten vorbildlich, so ist z. B. der Hof des Pal. Strozzi nur eine feinere Nachahmung des ersteren.

Giuliano da Majano. Neben Michelozzo baute Giuliano da Majano, welcher wahrscheinlich den Pal. Pazzi vollendet hat, im Geiste Brunellescos. Er war auch als Baumeister an den Domen zu Loreto und S. Gimignano thätig.

Die weiteren weltlichen und kirchlichen Bauten dieser Zeit und Richtung sind, obwohl von ähnlicher Schönheit, doch für eine allgemeine Uebersicht der Entwicklung der Baukunst weniger von Belang.

Alberti. Was Brunellesco als „Praktiker“, also als Thatmensch, für die Renaissance bedeutete, war Leo Battista Alberti (1404—1472) als lehrhafter „Theoretiker“, ein Mann von umfassendem Wissen und Können, als Baumeister, Bildhauer, Maler, Dichter, Musiker und Schriftsteller gerühmt und in dieser Vielseitigkeit ein Vorläufer Lionardos.

Alberti setzte seine Erfahrungen nicht gleich in die That um, sondern gab seinen Ansichten und Absichten (neben anderen Werken über Malerei und Bildnerei) zunächst in einem Buche „Ueber die Baukunst" Ausdruck. Seine Lehren behandelten ausführlich die Verhältnisse der Bauwerke, sowohl des Ganzen wie der einzelnen Teile, welche er zu schönstem Zusammenklang zu bringen suchte. Bei seinen Bauten verzichtete er aus Grundsatz auf die selbstthätige Teilnahme („es ist des Architekten unwürdig, seine Bauten selbst auszuführen") und beschränkte sich auf den Entwurf und die geistige Leitung.

Palazzo Rucellai. (Fig. 404.) Sein Hauptwerk im Palastbau, Palazzo Rucellai, zeigt eine wichtige Neuerung, mit welcher er eine Vermittelung zwischen den Rustikabauten und seinen neuen, aus der Antike geschöpften Formen versucht: Er ordnet als Erster zwischen den Fenstern und an den Ecken die Wandpfeiler (Pilaster) ein. Das Bossenwerk verliert seine kräftige Derbheit und wird durch feine Ausführung zum Schmuckwerk, welches an Bedeutung hinter den Wandpfeilern zurücktritt und nicht mehr für den Ausdruck des Ganzen bestimmend ist. Schön gegliederte Gesimse, mit geschmückten Bändern zwischen sich, teilen die Außenseite in nach oben an Höhe abnehmende Stockwerke. Mit ihnen gleichmäßig schwindet die Höhe der Fenster und Pfeiler; letztere zeigen in jedem Stockwerk verschiedene Kapitäle.

San Francesco in Rimini. (Fig. 405.) Der Kirchenbau San Francesco zu Rimini, an welchem Alberti seinen Grundsatz, „römische Bauten wiederzuerwecken und nicht nur ihre Einzelheiten zu verwenden" (in Anlehnung an einen römischen Siegesbogen), zur praktischen Anwendung bringen wollte, ist nicht vollendet worden. Auch dabei handelte es sich nur um Aeußerliches, indem nicht ein völliger Neubau aufgeführt, sondern nur die alte gotische Kirche mit einem neuen Gewande bekleidet werden sollte. Die Ausführung der geplanten großen Kuppel unterblieb ganz, und das Obergeschoß der Außenseite wurde nicht vollendet. In Befolgung einer seiner Hauptregeln, nach welcher Säulen nicht als Bogenstützen verwendet werden dürfen, gab er den Bogen an der Außenseite Pfeiler als Träger. Die Säulen tragen nur wagerechtes Gebälk, hier in Form von Gesimsen. Alberti war leider zu viel Theoretiker, deshalb konnten nur wenige seiner Lehren zur thatsächlichen Anwendung kommen; vieles blieb nur auf dem Papier stehen. Die meisten geplanten Bauten kamen nicht zur Vollendung oder überhaupt gar nicht zur Ausführung.

San Andrea in Mantua. Santa Maria Novella in Florenz. Bemerkenswert ist noch das Aeußere der

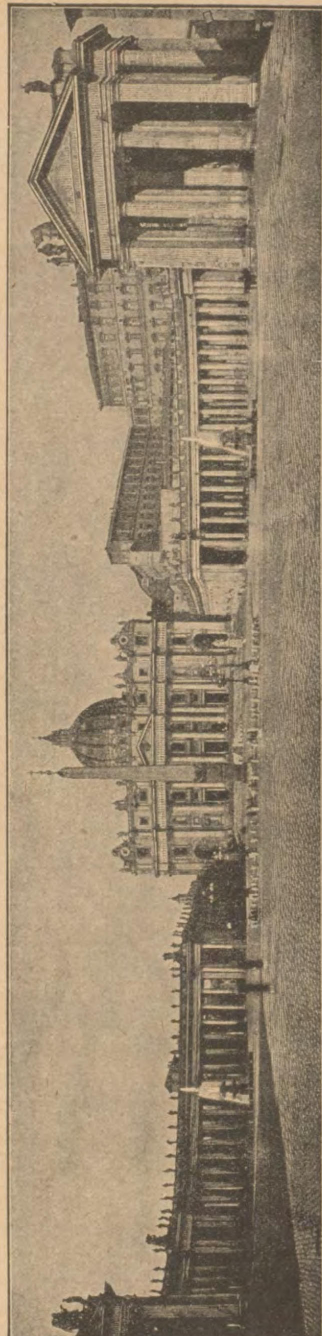


Fig. 424. St. Peter in Rom. (Gesamtansicht.)

Kirche S. Andrea zu Mantua, welches er in Anlehnung an einen antiken Tempel bildete. Vier mächtige, über die ganze Höhe gehende Pilaster stützen den dreieckigen Giebel. (Fig. 406.) Im Zusammenhange mit dem Kirchenkörper steht weder dieses Aeußere, noch dasjenige von S. Maria Novella zu Florenz, an welchem zum erstenmale die später häufig vorkommenden Giebelvoluten angewendet werden. Albertis Anteil an dieser Kirche ist nicht genau begrenzt; sicher kann ihm nur das Portal zugeschrieben werden, welches ich als schönes Beispiel seiner Formensprache im einzelnen hier abbilde. (Fig. 407.)

Rossellino. Nach einigen Nachrichten war Alberti Bauleiter am Palazzo Rucellai, der Baumeister und Bildhauer Bernardo Rossellino; jedenfalls zeigt der von ihm erbaute Palazzo Piccolomini (Fig. 408), mit welchem Rossellino die Florentiner Bauformen nach



Fig. 425. Kuppel von St. Peter in Rom.

der Provinz Siena versetzt, den stärksten Einfluß Albertis, so daß wohl auf eine engere Beziehung zwischen beiden geschlossen werden darf.

Cronaca. Palazzo Strozzi und Guadagni. In Florenz gelangt noch einmal am Palazzo Strozzi (begonnen 1489) der Rustikapalast zur schönsten Ausführung. (Fig. 409.) Wahrscheinlich rührt der Plan von Giuliano da Sangallo her, während der ausführende Baumeister Benedetto da Majano war. Nach dessen Tode vollendete Simone Pollajolo, gen. Cronaca, den Bau durch Aufsetzen des wunderschönen, gewaltigen Kranzgesimses — es hat nebst dem zugehörigen Fries $1/_8$ der Gesamthöhe — welches er getreu nach einem römischen Gesimsstück bedeutend vergrößert bildete.

Stellt der Palazzo Pitti das gewaltigste dar, was durch bloße richtige Wahl der Verhältnisse gewonnen werden konnte, so geben dieselben Mittel beim Palazzo Strozzi ein Musterbild des wahrhaft vornehmen, abgeschlossenen Herrenhauses. Der schöne Hof rührt ebenfalls von Cronaca her. Ueber einem mit Tonnengewölben gedeckten Bogengang erhebt sich ein durch Wandpfeiler geteiltes Fensterstockwerk und über diesem eine Bogen-Laube (Loggia) mit korinthischen Säulen.

Als selbständiger Baumeister schuf Cronaca den Palazzo Guadagni, an welchem er die obere Säulenhalle des Hofes auch an der Vorderseite fortsetzt. Der Palast wird da-

durch vierstöckig und zeigt am unteren Geschoß die vollständige Rustika nur an den Kanten; im übrigen die Abart ohne senkrechte Fugen. An den oberen Stockwerken sind ebenfalls nur die Ecken kräftiger betont, die Mauerflächen dagegen glatt und mit Malereien verziert. (Fig. 416).

Giuliano und Antonio da Sangallo. Die Brüder Giuliano und Antonio da Sangallo — unter Albertis Einfluß — suchten besonders den Kirchenbau mit zentraler Anlage weiter zu bilden. Beispiele sind die achteckige Sakristei von S. Spirito in Florenz, die Kirche Madonna delle Carceri in Prato von Giuliano (Fig. 411), die Kirche Madonna di S. Biagio in Montepulciano von Antonio. Die letztere — wie die Carceri über dem griechischen Kreuz errichtet — leitet schon in die Hochrenaissance über und ist besonders durch die geplante Anlage zweier Türme beachtenswert. Nur ein Turm wurde vollendet und zeigt wie die Renaissancekünstler ihn nicht als Beherrscher des Ganzen — dies war

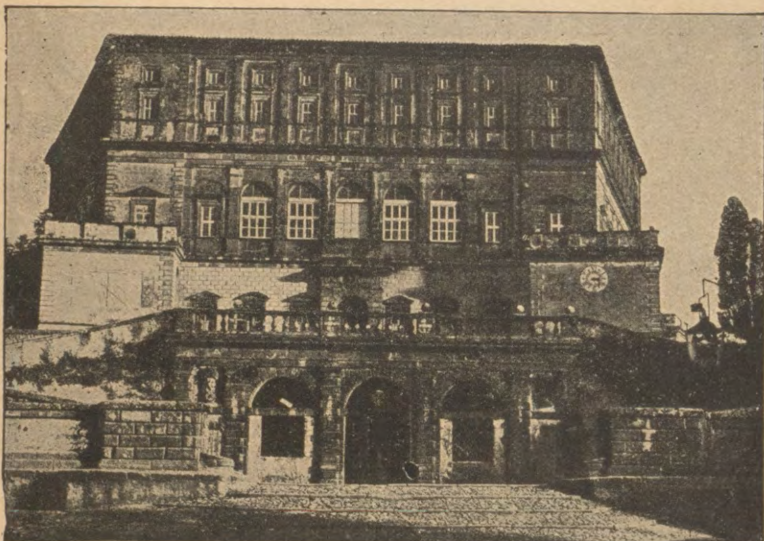


Fig. 426. Vignola: Schloß Caprarola.
Bei Viterbo (Provinz Rom).

und blieb jetzt die Kuppel — sondern als mehr untergeordneten Nebenteil betrachteten. Dies spricht sich an diesem Beispiel außer in der zierlichen Gliederung durch die geringere Höhe als die Kuppel aus, auch deutet die Trennung vom eigentlichen Kirchenkörper auf die nebensächliche Stellung hin.

Verbreitung der Florentiner Bauweise. Die rege Bauthätigkeit von Florenz eiferte auch die Nachbarstädte an und pflanzte sich von einer zur anderen Landschaft fort, bis schließlich ganz Oberitalien von diesem Eifer ergriffen wurde. Die Florentiner Bauweise mußte sich dabei häufig den örtlichen Eigenheiten anpassen, auch die Fortdauer der alten Stile lange Zeit neben sich dulden und zeigt deshalb fast überall Abweichungen von den ursprünglichen Formen.

Bramante. In Mailand machen sich Florentiner Einflüsse schon um das Jahr 1450 bemerkbar, doch kommen sie erst mit Donato d'Angeli Lazzari, gen. Bramante, zum vollen Durchbruch. Bramante erfüllt hier dieselbe Aufgabe wie später in Rom, dessen Baukunst seinem Genie das Erwachen zu neuem künstlerischen Leben zu danken hat. Durch unaufhörliches Lernen an den Werken der Florentiner, mit deren Urhebern er in lebhaftem Verkehr stand, wie durch stetes Anpassen des Gelernten an seine Eigenart ringt er sich schließlich zu einem eigenen Stil — von seinen Landsleuten geradezu Bramantestil genannt —

durch. Bramantes Hauptziel ist die strenge Durchführung der Schönheit der Verhältnisse, im Schmuckwerk beschränkt er sich in seiner vollen Entwicklung nur auf das Allernotwendigste.

Bramantes oberitalienische Bauten. In seiner Frühzeit ist er jedoch von diesem Verzicht auf Schmuckwerk noch weit entfernt, und eines seiner ersten nachweisbaren Werke, der Chorbau von S. Maria delle Grazie zu Mailand ist durchaus im schmuckhaften Stil erbaut. Es ist ein Backsteinbau, welcher die Gabe Bramantes, die neuen Formen dem Baustoff und der Ueberlieferung anzupassen, zeigt. Die innen gewölbte, außen senkrecht emporsteigende vielseitige Kuppel erhielt unter dem schrägen Schutzdache einen Säulenumgang. Die Aehnlichkeit mit den mittelalterlichen Taufkapellen, z. B. mit dem Baptisterium zu Florenz, ist unverkennbar (Fig. 412).

Ein weiteres Bauwerk, an welchem Bramante einen Lieblingsplan, die Ausgestaltung des Kuppelbaues, weiterführen wollte, der Dom zu Pavia, blieb unvollendet. Das Schwer-



Fig. 427. Vignola: Kirche del Gesu.
Rom.

gewicht der Thätigkeit Bramantes ruht in Rom und wird bei der Schilderung der römischen Baukunst gewürdigt werden. Vorerst muß ich noch die Gebiete Oberitaliens erwähnen, welche weniger von Florenz abhängig waren und mehr Eigenart aufwiesen.

Bassagli. Gleichzeitig mit Bramante suchten auch andere Künstler Oberitaliens die Eigenheiten der landläufigen Bauformen, bei denen Säulenumgänge an den oberen Stockwerken am augenfälligsten waren, mit denen der Renaissance zu verbinden, so Battista Bassagli in seiner Kirche der Madonna della Croce bei Crema, ebenfalls ein Backsteinbau. Die außen runde Kuppel ist nur im Innern gewölbt und zwar achtfächrig über einem achteckigen Unterbau. Die kleinen Seitenkuppeln über den Kreuzarmen sind ohne Fächer; die zahlreichen Wandpfeiler-Pilaster in strenger, dorischer Einfachheit (Fig. 413).

Certosa bei Pavia. (Fig. 414.) Das rein Schmuckhafte der Renaissance kommt bei der Vollendung der Certosa bei Pavia am merklichsten zum Ausdruck. Das Aeußere ist eine

wahre Musterkarte der Verzierungskunst dieser Zeit. Diese Ueberladung gab der Certosa hauptsächlich ihre Berühmtheit, doch liegt ihr kunstgeschichtlicher Wert, welcher durch den Ueberreichtum an Schmuck eher geschädigt wird, nicht darin, sondern in dem Aufbau des Aeußeren. Dieser ist von großer Schönheit und zeigt wieder eine glückliche Mischung der romanisch-lombardischen Ueberlieferungen mit den neuen Gedanken, jedoch nicht Formen, denn antike Bildungen finden sich fast gar nicht vor. Von den an der Certosa thätigen Künstlern sind zu nennen Ambrogio Borgognone, von dem der Entwurf der Stirnseite stammt, dann die Brüder Montegazza, Antonio Amadeo und Christoforo Solari, die bei der Ausführung des Schmuckes nebst vielen Anderen betheiligt waren.



Fig. 428. Palazzo Bevilacqua.
Bologna.

Venedig. Eine völlige Sonderstellung nimmt Venedig ein. Diese zäh an ihrer Eigenart festhaltende Stadt verschloß sich dem Eindringen der Renaissance bis in die Zeit nach 1470; so lange behauptete das „Gotische" — hier nach der zierhaften Seite, soweit es nur irgend gehen wollte, ausgebildet — bei allen Neu- und Umbauten das Feld. Erst als man sich dessen bewußt wurde, daß gerade das Aeußerliche der Renaissance, in seiner Zusammenhangslosigkeit zwischen Aeußerem und Innerem, alle Bedingungen für Bethätigung des lebhaftesten Schmuckbedürfnisses in sich barg, ergriff man den neuen Stil. Dies geschah zu der Zeit, in welcher der Reichtum der Stadt zur höchsten Blüte gelangt war, so daß Beschränkungen aus Geldmangel nicht notwendig waren. Bei der Enge der meisten als Verkehrswege dienenden Kanäle mußte von vornherein auf eine Wirkung durch großartige Verhältnisse verzichtet werden. Es widersprach auch dem farbenfrohen Sinne der Venezianer, nur in schönen Formen Genüge zu finden. Deshalb verknüpft sich mit der Baukunst Venedigs — wie das Bossenwerk mit der von Toskana — eine eigene Verzierungsart: die Bekleidung der Mauerflächen mit schönfarbigen und kostbaren Gesteinen, die sogenannte „Inkrustation". Bildnerischer Schmuck wurde mit Vorliebe zur ziervollen Ausgestaltung der Einzelheiten verwendet. Dabei wurde der herrschende Mangel an tüchtigen Baumeistern nicht so sehr empfunden, da mehr eine malerische, auf das Schmuckhafte gerichtete Begabung verlangt wurde.

S. Maria de' Miracoli. (Fig. 415.) Die kleine Kirche S. Maria de' Miracoli (1481) bietet die schönste Wirkung, welche durch eingelegte farbige Flächen erzielt werden kann, doch zeigt sie zugleich eine Schwäche der venezianischen Baukunst dieser Zeit, den Mangel an Sinn für richtige Verhältnisse. Die oberen Stockwerke sind höher als das untere, sie drücken deshalb für unser Empfinden auf dasselbe, während der Unterstock als Träger des Ganzen doch gerade den Eindruck des Kräftigen, Tragfähigen machen soll. Der Giebel lastet am schwersten, da die runden Oeffnungen durchaus nicht auflösend wirken. Sieht man aber von diesen Mängeln ab, so hat man genug, was das Auge erfreuen kann; man

darf ja die venezianische Baukunst, und besonders jene der Frührenaissance, nicht mit denselben Maßen messen wie die florentinische. Nur wer auch an rein malerischer Baukunst Freude haben kann, wer sich die malerischen Schönheiten nicht durch die oft groben Verstöße in der Baufügung verdecken läßt, kann auch in Venedig Baukunst genießen.

Die Lombardi. Die Kirche S. Maria de' Miracoli ist ein Werk der Künstlerfamilie Lombardi, deren Haupt Pietro Solari gen. Lombardo war. Die Lombardi beherrschen die Kunst Venedigs, sowohl als Baukünstler wie als Bildhauer, obwohl sie nicht gebürtige Venezianer waren, so daß fast alle bedeutenderen Bauten der Frührenaissance auf sie zurückgeführt werden. Ob zu diesen Bauten das Aeußere der Kirche S. Zaccaria zu rechnen ist, bleibt zweifelhaft.

Zu dieser Art zählt auch die Scuola (Brüderschaftshaus) di S. Marco (Fig. 416), deren Aeußeres zu den prächtigsten Venedigs gehört. Freilich die Verhältnisse und An-



Fig. 429. Jacopo Sansovino: Bibliothek von S. Marco.
Venedig.

ordnung des Ganzen wie der Einzelheiten sind unschön und verstoßen wider alle Regel, aber als Schmuckstück betrachtet ist das Werk von reizvollster Wirkung, die jeden Unbefangenen in ihren Bann nimmt.

Der Hang zum Malerischen. Das Malerische gewinnt zuletzt gänzlich die Oberhand; durch Unregelmäßigkeit wird Abwechslung zu erreichen gesucht, doch rächt sich das an größeren Aufgaben, wie dem Hof des Dogenpalastes, welcher durch die Formenfülle verwirrend wirkt und durch unregelmäßige Gliederung den reinen Genuß stört. Wie die überquellende Erfindungsgabe sich hier im einzelnen offenbart, zeigen neben den reichgeschmückten zahllosen Wandpfeilern auch ganz untergeordnete Teile, wie die Stufen der sogenannten Riesentreppe, deren Vorderseiten mit unter sich jedesmal verschiedenen Rankenbändern aus eingelegt m schwarzem Marmor geschmückt wurden.

An Palästen sind aus dieser Zeit die Palazzi Vendramin (Fig. 417) — begonnen 1481 von Pietro Lombardo — und Corner Spinelli zu nennen, der erstere der schönste und größte. Auffällig ist vor allem die Verwendung der Säulen an Stelle der üblichen Pilaster. Die Verhältnisse sind etwas besser gewählt als sonst üblich, werden aber von denen des Palazzo Corner Spinelli übertroffen (Fig. 418).

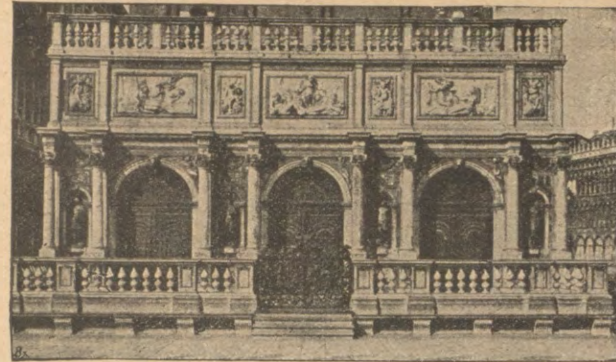


Fig. 430. Jacopo Sansovino: Loggetta.
Venedig.

Rom zur Zeit der Frührenaissance. Während in Oberitalien unter Führung von Florenz die Frührenaissance die Herrscherin wurde und allmählich zur Hochrenaissance heranreifte, blieb Rom in fast teilnahmsloser Ruhe. Zwar gelangten vornehmlich unter Papst Nicolaus V. toskanische Baumeister und Florentiner Einfluß auch hierher, doch entstand kein Werk, welches durch schöne Verhältnisse, Formen oder Eigenart Anspruch auf größere Bedeutung erheben könnte. Erst mit Bramantes Eintreffen in Rom (um 1499) ändert sich dieser Zustand, um dann sofort die Baukunst zur vollsten und herrlichsten Blüte gelangen zu lassen. Doch tritt dies erst in der Zeit der Hochrenaissance ein und muß füglich mit dieser behandelt werden. Auch in der Umgebung Roms gelangt man fürs erste nicht über Anläufe hinaus, welche alle auf Verwertung der Florentiner Vorbilder beruhen.

* * *

Die Hochrenaissance. Der Uebergang von der sogen. Frührenaissance zur Hochrenaissance vollzog sich allmählich mit dem Wechsel des Jahrhunderts. An feste Jahreszahlen ist er nicht gebunden, ebenso wenig können bestimmte Künstler als Begründer der Hochrenaissance angesehen werden. Es entstand ja kein neuer Stil, und die Kunstentwicklung der neuen Zeit ist doch nur die Frucht der mühevollen Arbeit des fünfzehnten Jahrhunderts.



Fig. 431. Palladio: Palazzo Communale.
Vicenza

Der Kunstgeist der Frührenaissance strebte nach Naturwahrheit; er suchte aber damit auch Schönheit zu verbinden. Nicht eine blos äußerliche glatte Schönheit, sondern jene, die in der Wahrheit begründet ist. Jeder Künstler suchte auf seine Weise und nach seinem Können zur Erreichung dieses Zieles zu gelangen und je mehr er von der Erfahrung seiner Vorgänger und seiner Genossen für sich nutzbar machen konnte, desto leichter wurde es ihm, selbst wieder förderlich zu sein. Hatte er dabei nur äußerliche Gaben mitgebracht, so bildete er doch wenigstens die Arbeitsfertigkeit weiter. War er selbst Denker und Ringer, so wurde er auch ein geistiger Förderer und brachte die Kunst der Reife näher. Als wahre Künstler der Hochrenaissance

kann man deshalb alle die Meister gelten lassen, die uns in ihren Werken eine Zusammenfassung der Bestrebungen der Frührenaissance bieten und dies in Schönheit der Auffassung, in tiefem Durchdenken des Dargestellten und in voller Beherrschung der Ausdrucksmittel, das heißt der Formen, zur Erscheinung bringen.

In der Baukunst drückt sich die Reife in der gesteigerten Anwendung reiner voller Verhältnisse in der malerischen Gliederung der Massen und in dem bei allem Reichtum doch maßvollen Schmuck aus. Auch der innere Zusammenhang der Teile mit dem Ganzen, die Abhängigkeit der Formgestaltung von dem Grundgedanken der Baufügung wurde mehr beachtet.

Es bildeten sich zwei Richtungen heraus. Die eine suchte Wirkung nur durch schöne Verhältnisse und einfache edle Formen zu erzielen. In der Bildung der Säulen und



Fig. 432. Palladio: Basilika.
Vicenza.

Wandpfeiler verwendet sie fast nur die dorische Ordnung. Um dabei den Eindruck von Eintönigkeit oder Dürftigkeit zu vermeiden, wurde durch kräftigere Gliederung und stärkere Formgebung eine Vertiefung des Gegensatzes von Licht und Schatten erstrebt, auch jener zwischen tragenden und getragenen Teilen deutlicher betont. Die Stützen — Wandpfeiler und die nun viel verwendeten Halbsäulen — vereinigte man gern zu Gruppen und erreichte durch alle diese Mittel eine reichere Abwechselung.

Die zweite schmuckhaftere Richtung hielt bei aller Fülle des Zierwerkes immerhin streng daran fest, das dasselbe sich dem baulichen Grundgedanken unterordnen müsse und nicht zur Hauptsache — den Baukörper überwuchernd und erdrückend — werden dürfe. Die Uebertreibung des Schmuckhaften, die schließlich zur Entartung des Stiles führte, stellte sich erst in der letzten Zeit ein.

Das Verhältnis der Baukunst der Hochrenaissance zur Antike hatte sich erheblich geändert. Man begnügte sich nicht mit Nachahmung der Einzelformen, sondern suchte die Großartigkeit der antiken Baukunst dadurch zu erreichen, daß man die Bauteile zweck-

mäßiger und richtiger gestaltete und die Verhältnisse nach den, an den Resten noch kenntlichen und nun erst recht verstandenen Regeln der Alten wählte. Von der bloßen Nachahmung antiker Bauwerke war man anfänglich noch weiter entfernt, als jemals; erst nach Michelangelo kam eine solche auf.

Die Baukunst in Rom. Im letzten Jahre des 15. Jahrhunderts war Bramante nach Rom gekommen und mit seiner Ankunft beginnt die Zeit der höchsten Blüte der Renaissance-Baukunst nicht nur für Rom, sondern für ganz Italien, ja für die ganze Welt. Ich habe schon früher gesagt, daß die römische Baukunst vor Bramante im Wesentlichen nicht über bloße Anläufe hinaus gekommen war; nunmehr entsteht ein Werk, welches die lange Zögerung wett macht, indem es gleichsam die Errungenschaften der florentinischen Baukünstler zusammenfaßt und in abgeklärter Form zur Erscheinung bringt.



Fig. 433. Palladio: S. Giorgio maggiore.
Venedig.

Bramantes Bauten. Dieses Bauwerk ist der Palast der päpstlichen Kanzlei, die sogen. Cancelleria (Fig. 419). Gegen die frühere Annahme, daß Bramante der Erbauer der Cancelleria ist, hat man jetzt den Einwand erhoben, daß der Bau schon 1496 teilweise beendet und bewohnt war, doch ist der Name des eigentlichen Baumeisters nicht bekannt. Im Grunde ist es gleichgiltig, wer der Meister war, uns genügt das Vorhandensein des Werkes und wir können immerhin Bramantes Namen damit verknüpfen, denn sein Geist spricht sicher daraus zu uns. Im Aufbau des Aeußeren ging der Meister auf jene Art florentiner Palastbauten zurück, die durch Alberti im Palazzo Ruccellai vorgezeichnet worden war. Es ist also eine Verbindung von Rustika mit Wandpfeilerordnungen.

Sucht man aber die Unterschiede zwischen beiden auf, so erkennt man leicht in der Cancelleria eine Veredlung der Albertischen Formen. Dieses zeigt sich sowohl in einer Steigerung der Schönheit der Verhältnisse, als auch in geschmackvollerer Bildung der



Fig. 434. Palladio: Kirche del Redentore. Venedig.

Einzelheiten und in Verminderung des Zierwerkes. Der untere Stock zeigt blos Bossenwerk, gewinnt also wieder, dem Gedanken des Tragens der Gesamtlast entsprechend, das Aussehen des Sicheren. Die beiden oberen Stockwerke erhalten dagegen vermehrte Pfeilerstellungen — Pilastergruppen —, indem jedem Fenster noch zwei begleitende Pfeiler beigegeben werden. Richtiger ist auch der Aufbau der Pilaster, sie steigen nicht — wie beim Palast Rucellai — ohne weiteres von dem Gebälk der unteren Ordnung auf, sondern von einem auf diesem ruhenden Sockel, der zugleich die Höhe der Fensterbrüstung bestimmt. Dadurch wird eine jede Ordnung selbständig und jedes Stockwerk erscheint als ein für sich abgeschlossenes, fertiges Ganzes. Daß dann diese Einzelteile zusammen wieder zu einem großen Ganzen im schönen Einklang sich vereinigen, zeugt für die große Kunst des Meisters.

Auch die reiche Ausgestaltung der Einzelheiten, der Thüren, Fenster und geschmückten Gesimsbänder ist fortgefallen und alles auf den Ausdruck des Großartig-Einfachen abgestimmt. Das allmähliche Abnehmen der Masse nach oben zu wird weniger durch auffällige Erniedrigung der Stockwerkhöhen, als vielmehr durch Verkleinerung der Einzelteile z. B. der Fenster, gekennzeichnet. Diese erhielten im oberen Stock die in der Hochrenaissance am meisten beliebte rechteckige Form. In den beiden unteren Stockwerken und unter dem Dache werden die rundbogigen Fenster durch eine rechteckige Umrahmung eingeschlossen.

Im Hof der Cancelleria zeigen sich dieselben Schönheiten wie im Aeußeren. Die Säulen des Untergeschosses wurden von einer abgebrochenen alten Basilika — S. Lorenzo — genommen, sie sind ursprünglich Teile eines altrömischen Gebäudes gewesen, also „echt antik."

Eine Art Wiederholung hinsichtlich der Einzelheiten findet man an dem Palast Giraud oder Torlonia, 1496—1504 erbaut, der jedoch durch anders gewählte Verhältnisse seine besondere, unterscheidende Eigenart erhält.

Von beglaubigten fertigen Werken Bramantes aus seiner römischen Zeit ist sonst wenig erhalten. Vieles wurde wegen der Großartigkeit der Pläne nicht vollendet, anderes wieder zerstört. Die paar bestehenden Bauwerke im Verein mit seinen noch vorhandenen Entwürfen geben jedoch ein genügend deutliches Bild von dem, was Bramante gewollt hat. Im Kleinen bietet ein Tempelchen im Klosterhofe von S. Lorenzo alle Schönheiten seines Stils, es ist zugleich der einzige wirklich vollständig nach seinem Plane vollendete Kuppelbau. Bei der Anlage dieses reizenden Bauwerkes ging Bramante von der Kreislinie aus. Der Grundriß bildet einen Kreis, die Kuppel ist streng halbkugelförmig und ruht auf einem Säulen-Umgang, zur Belebung der Wandflächen dienen runde Nischen. Alles Zierwerk wurde vermieden; die Säulen des Umganges sind dorisch gebildet (Fig. 420).

Ein anderes eigenes Werk Bramantes ist der Klosterhof bei S. Maria della Pace, welcher neben dem Reiz schöner Verhältnisse, noch einen besonderen durch die freie Ver-



Brunellesco: Opfer Abrahams.
Florenz. Nationalmuseum.



Ghiberti: Opfer Abrahams.
Florenz. National museum.

wendung von Pfeiler, Säulen und Bogenverbindungen erhält. Neu ist dabei die Verbindung von ganzen Pfeilern mit Halbpfeilern. So steigen im Untergeschoß, längs den die Bogen tragenden Pfeilern, flache Wandpfeiler als Stützen des Gesimses auf; ähnliche flache Pfeiler treten zu den Hauptstützen des oberen Stockwerkes. Die Säulen zwischen den Pfeilern des Obergeschosses verstoßen zwar gegen die strenge Kunstregel, nach der über einer Bogenmitte keine Stütze stehen soll, doch wird durch dieselbe eine zu weite, unschön wirkende Spannung zwischen den Dachträgern vermieden und zugleich eine Abwechslung in die Stützenordnung gebracht.

In der Marmorumkleidung des heiligen Hauses in Loreto — nach der Sage das Haus, in dem Jesus geboren wurde und das von Engeln nach Loreto gebracht wurde — gab Bramante nun auch ein Musterbild für den schmuckhaften Baustil.



Fig. 435. Ghiberti: Erschaffung der Menschen und Sündenfall.
Florenz. Flachbild von der Hauptthüre des Baptisteriums.
(Vordergrund links: Erschaffung Adams; rückwärts: die Verführung; Mittelgrund: Erschaffung der Eva; Vordergrund rechts: Vertreibung aus dem Paradiese.)

Das Lebenswerk Bramantes sollte durch zwei Bauten gekrönt werden, die wohl das herrlichste geworden wären, was die Baukunst je hervorgebracht hat: den Palast des Vatikan und die Peterskirche. Beide wurden nicht nach seinem Plane beendet, so daß wir nur an Einzelheiten seine Absichten erkennen können. Von der Peterskirche rede ich später, da sie zwar nach Bramantes Plänen begonnen wurde, doch die Gedanken so vieler Künstler vereinigt, daß sie als Ergebnis der ganzen römischen Baukunst von Bramantes Richtung anzusehen ist und deshalb über sie am Schlusse dieses Abschnittes gesprochen werden soll.

Die Nachfolger Bramantes. Aus den vollendeten Werken läßt sich Bramantes Bedeutung für die Baukunst nicht vollständig erkennen; um zu einer vollen Würdigung seiner Persönlichkeit zu gelangen, muß man auch betrachten, was er gewollt hat, und dies kommt in seinen Entwürfen wie auch in den Werken seiner Schüler zum Ausdruck.



Fig. 436. Donatello: Johannes Evangelist.
Florenz. Dom.

Der Einfluß Bramantes war ein bedeutender und erstreckte sich auf alle jüngeren Künstler, berührte aber auch die älteren, wie Giuliano da Sangallo. In seinem Kreise finden wir Namen wie Peruzzi, Antonio da Sangallo, Giulio Romano, Sansovino und Sanmicheli.

Von den beiden größten Künstlern der Renaissance, Rafael und Michelangelo, ist der erstere, soweit seine Thätigkeit als Baukünstler in Frage kommt, ein unmittelbarer Schüler Bramantes und der andere wandelte ebenfalls in dessen Bahnen, um schließlich die Formensprache des Meisters in das Uebergewaltige zu steigern.

Von weniger bekannten Meistern ist Cola di Mattuccio zu nennen, der in seiner Kirche Madonna della Consolazione in Todi — vielleicht nach Bramantes Plänen — die Formensprache des Meisters am reinsten wiederholt.

Raphael Santi. Raphael war von Bramante selbst als sein „Erbe" bezeichnet worden, und in der That hat er mit bewundernswertem Feingefühl die Kunstweise des Meisters erfaßt und sie in selbständigem Geiste durchaus eigenartig weitergebildet. Als selbständiger Baumeister trat Rafael zuerst mit der Kirche S. Eligio degli Orefici hervor, bei welcher er einen Gedanken Bramantes aus dessen Plänen zur Peterskirche ausführt. Einen vollständig eigenen Entwurf legte er dem Bau der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo zu Grunde, deren bildnerische und malerische Ausschmückung ebenfalls er übernehmen sollte, was jedoch nur in sehr beschränktem Maße geschah.

Die römischen Palastbauten, zu welchen Rafael Entwürfe schuf, sind fast sämtlich zerstört oder durch Umbauten entstellt, so die Palazzi Branconio del Aquila, Palazzo Vidoni (Caffarelli) und die Villa Madama. Für Florenz lieferte Rafael die Entwürfe zum Palazzo Pandolfini, die Ausführung übernahm jedoch Giovanni Francesco da Sangallo. Für den zerstörten Palazzo Branconio del Aquila bietet eine Wiederholung desselben der Palazzo Spada, den ich wegen einer Eigenart hier erwähne, einigen Ersatz. An dem Aeußeren dieses Palastes ist der Versuch gemacht worden, die sonst vorkommende Bemalung durch bildnerischen Schmuck zu ersetzen. Nicht nur die Nischen enthalten Standbilder, sondern auch die Flächen zwischen den Fenstern und die Friese sind mit flachbildnerischen Darstellungen geschmückt. Vom Jahre 1514 an bis zu seinem Tode war Rafael auch der Leiter des Baues der Peterskirche. — Ein berühmtes römisches Bauwerk, die Villa Farnesina, ist nicht ganz sicher als Werk Rafaels anzusehen; für diese kommt vielleicht Baldassare Peruzzi als Hauptmitarbeiter in Betracht, jedenfalls ist sie aber im Geiste Rafaels erdacht. Von schlichter Einfachheit in allen Einzelheiten erscheint sie als Ganzes in so vornehmer und abgeklärter Schönheit, daß sie geradezu vorbildlich genannt werden muß (Fig. 421).

Seine baukünstlerischen Gedanken brachte Rafael übrigens auch auf seinen Gemälden zum Ausdruck, wie denn überhaupt für die Beurteilung der Ziele und Pläne der Renaissance-Baukunst außer den Entwürfen der Baumeister auch die zeitgenössischen Gemälde in Betracht zu ziehen sind. Bei den auf letzteren dargestellten Gebäuden haben auch Künstler, die selbst nie als Baumeister thätig waren, einen Gedankenreichtum und Erfindungsgabe in baukünstlerischer Hinsicht entfaltet, welche dafür zeugen, wie einheitlich der Kunstgeist dieser Zeit war und wie diese Renaissance-Menschen die Kraft besaßen, alle Gebiete der Kunst zu beherrschen. Dasselbe gilt — freilich im beschränkteren Maße — auch von den Werken der Bildnerei, besonders der Flachbildnerei.

Peruzzi. Der eben erwähnte Sienese Peruzzi hatte, wenn wir von der Villa Farnesina absehen, keine Gelegenheit, durch Umfang bedeutende Werke zu schaffen, für welche er, wie seine geistreichen Handzeichnungen beweisen, ausgezeichnete Begabung besessen hatte. Diese tritt aber auch in den bescheideneren Bauten hervor, die von ihm in Siena und Rom herrühren, z. B. dem reizend zierlichen Säulenhofe San Caterina oder in dem Palazzo Massimi alle Colonne, bei welchem er sich als Meister in der Anpassung an ungünstige Lage und Raumverhältnisse erwies, da der Bau in einer engen Gasse gerade an einer Biegungsstelle liegt.

Sangallo. Von Antonio da Sangallo dem Jüngeren ist das berühmteste Werk der nach seinem Tode von Michelangelo vollendete Palazzo Farnese in Rom (Fig. 422). Zur schönen Gesamtwirkung hat Michelangelo mit dem prächtigen Kranzgesimse viel beigetragen. Im Einzelnen weist der Palast manche Verstöße gegen den guten Stil auf, so sind die Fenster zu klein und zu zahlreich, auch wirkt die Wiederholung der Konsolen des Gesimses der unteren Fenster am oberen Abschluß derselben ungünstig. Im Ganzen aber giebt sich der Ausdruck stolzer Kraft und das Streben nach dem Eindruck des Großartigen und Ueberwältigenden kund.



Fig. 437. Donatello: S. Georg.
Florenz. Nationalmuseum.

Giulio Romano. Der Hauptschüler Rafaels, Giulio Romano, war vornehmlich als Erbauer von Palästen thätig. Sein bestes Werk ist das eigene Wohnhaus des Künstlers zu Mantua, sein umfänglichstes der Palazzo del Te (Tajesso) ebendort (Fig. 423). Dieser zeigt, welche Entwicklung der Stil Bramantes bei den späteren Nachfolgern zu nehmen beginnt. Die Willkürlichkeit siegt über die Gesetzmäßigkeit; der äußeren Wirkung zuliebe wird der künstlerische Adel, der in Einfachheit liegt, geopfert. Alles zielt auf Augentäuschung ab, und dem entspricht es nur, wenn jetzt auch beim Bossenwerk der echte Stein durch Mörtelbewurf — die sogen. Putz-Rustika — ersetzt wird. Der hervorragendste Teil ist die Gartenhalle; am erfreulichsten wirkt der bildnerische Schmuck und das Zierwerk, das vornehme Formen aufweist; die Wandmalereien dagegen zählen zu den Kunststücken, in welchen sich der Hang zum Ausschweifenden und Abenteuerlichen kundgiebt. — Giulio Romano erscheint manchmal beinahe schon „barock“; ebenso wenig wie Michelangelo hielt er sich strenge an die Antike, wenn er auch nicht in dem Maße, wie dieser, seine eigene Freiheit behauptete. Die Anordnung behandelt er vom malerisch-ziervollen Standpunkt aus.

Bemerkt mag noch werden, daß die römische Schule Raphaels das Hervorragendste in Villenbauten leistete, die

mit großen Gartenanlagen verbunden wurden. Diese treten nunmehr in so enge Beziehung zur Baukunst, daß die Gartenkunst als ein Zweig der letzteren erscheint.

Die anderen oben genannten Meister aus Bramantes Kreise waren in Rom nicht in erheblicher Weise thätig. Sie trugen den Geist der Hochrenaissance in die Weite hinaus, indem sie in ihre Heimat zurückkehrten oder nach anderen Orten berufen wurden. Von ihnen wird daher an anderer Stelle zu sprechen sein.

Michelangelo. Auf Bramantes Kunstweise fußt auch Michelangelo, der nun mit seinem übergewaltigen Geiste derselben eine Richtung gab, welche zur höchsten Großartigkeit



Fig. 438. Donatello: David.
Florenz. Nationalmuseum.



Fig. 439. Verrocchio: David.
Florenz. Nationalmuseum.

aber auch darüber hinaus ins Maßlose führte. Sein Geist war freilich im Stande, auch ohne Gesetze zu schaffen, solche Ungebundenheit wurde aber den Nachfolgern gefährlich. Der Entwurf für die Schauseite von S. Lorenzo in Florenz kam nicht zur Ausführung, und die Grabkapelle der Mediceer daselbst kommt weniger in baulicher als vielmehr in bildnerischer Hinsicht in Betracht. Sie ist ein Kuppelbau, in den Verhältnissen und im Zierwerk schönes Maß haltend. Nach seinen Entwürfen wurden auch der Hof von S. Maria degli Angeli, Hof und Gesimse im Palazzo Farnese und die neue Anlage des

Kapitols ausgeführt. — Das Hauptwerk, in welchem sich Geist und künstlerische Ziele des Meisters vollständig offenbaren, ist jedoch die Peterskirche in Rom. Sie sollte wahrhaftig der „erste Dom“ der katholischen Christenheit werden, als Bau alle anderen ebenso überragen, wie der Papst über allen Gläubigen steht.



Fig. 440. Donatello: Büste Niccolo da Uzzano. Florenz. Nationalmuseum.

Die Peterskirche. (Fig. 424 und 425.) Schon durch ihre Baugeschichte ist die Peterskirche eines der merkwürdigsten Bauwerke der Welt; nicht durch die lange Dauer bis zur Vollendung, denn darin wird sie von den meisten gotischen Kirchen übertroffen, sondern durch die vielen Umgestaltungen des ursprünglichen Planes und durch die Thatsache, daß die größten Baumeister zweier Jahrhunderte ihre beste Kraft dem Werke widmeten.

Schon 1452 ließ Papst Nicolaus IV. durch Bernardo Rossellino einen Plan zu einem Neubau an Stelle der alten Basilika ausarbeiten. Die Ausführung des Baues kam jedoch nicht viel weiter als über die Anlage der Grundmauern hinaus. Mit dem schon Vorhandenen mußte Bramante rechnen, als er im Jahre 1506 von Julius II. beauftragt wurde, einen neuen Entwurf anzufertigen und dessen Ausführung zu übernehmen. Dem Plane Bramantes, der trotz aller späteren Aenderungen in seinen Hauptzügen beibehalten wurde, liegt das griechische Kreuz zu Grunde über dessen Mitte sich die gewaltige Kuppel erheben sollte. Die Nebenräume sollten sich diesem beherrschenden Mittelraum zwar unterordnen, aber doch bedeutsam hervortreten. Die Kreuzarme waren innen mit runden, außen mit geradlinigen Abschlüssen gedacht und über den Ecken des Quadrates die Anlage kleiner Kuppeltürme beabsichtigt. Das Ganze sollte also die endliche Verwirklichung des bisher nicht erreichten schönen Urbildes einer Kuppelkirche in sogen. Centralanlage werden. Bramante kam nicht viel über die Ausführung der vier Kuppelpfeiler hinaus.



Fig. 441. Donatello: Verkündigung. Florenz. St. Croce.

Nach seinem Tode 1514 übernahm Rafael die Bauleitung, und damit begann ein Schwanken über die Art der Weiterführung des Baues. Die Form des griechischen Kreuzes erschien der Geistlichkeit für die Hauptkirche der Christenheit nicht geeignet; man wollte wieder auf die übliche Form des lateinischen Kreuzes zurückgehen und es sollte daher der eine (östliche) Kreuzarm zu einem Langhause erweitert werden.

Unter Rafaels Leitung wurde der Bau des Langhauses und des südlichen Kreuzarmes weitergeführt. Als

Rafael 1520 starb, wurde Antonio da Sangallo, der schon unter Bramante und Rafael in Gemeinschaft mit Peruzzi als Gehilfe gewirkt hatte, als Bauleiter berufen. Nun trat eine Stockung ein, bis 1534 unter Papst Paul III. durch Sangallo der vordere Kreuzarm und das Viereck zwischen vorderem und südlichem (linkem) Kreuzarm ziemlich zu Ende geführt wurde.

Da übernahm nach Sangallos Tode 1547 der zweiundsiebzigjährige Michelangelo die Leitung und entwarf einen neuen Plan mit verschiedenen Aenderungen, der aber durchaus im Geiste Bramantes gehalten war. Wie Michelangelo seine Stellung zu diesem großen Meister auffaßte, geht daraus hervor, daß er sich selbst nur „Ausführer“ des Baues

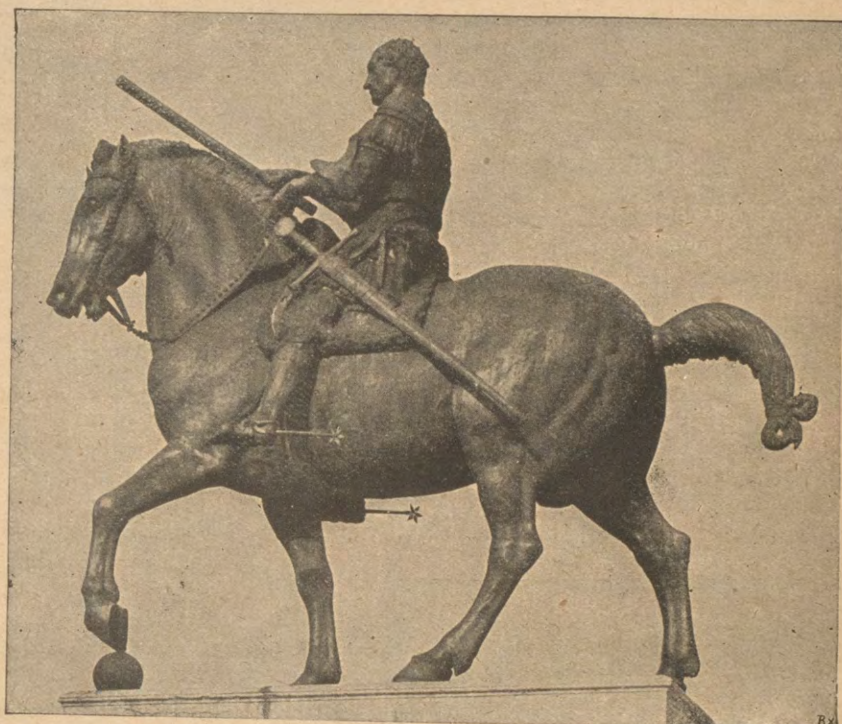


Fig. 442. Donatello: Standbild des Gattamelata.
Padua.

nannte. Die Aenderungen bestanden im wesentlichen in einer Vereinfachung der Anlage und im kräftigeren Zusammenfassen der Einzelteile und Räume. Das griechische Kreuz wurde beibehalten und nur die Seitenräume — in den Quadratecken — vermindert, auch wurden die tragenden Mauern verstärkt und die Höhe der Kuppel etwas gesteigert. Neu hinzugefügt wurde eine Vorhalle mit vierzehn Säulen, die aber durchaus dem Hauptbaue untergeordnet bleiben und nicht, wie in der späteren Ausführung durch Maderna, so vordringlich die Schauseite beherrschen sollte. Zur Durchführung dieser Aenderungen mußten bereits fertige Teile wieder abgetragen und auch sonst im Aeußern und Innern von Bramantes Entwurf abgewichen werden. Bis zum Tode Michelangelos wurde der Bau nun wenigstens soweit gefördert, daß wesentliche Aenderungen in der Anlage der Hauptteile nicht mehr vorgenommen werden konnten. Der Unterbau der Kuppel war bis zum Beginn der Wölbung fertig, die Wölbung selbst wurde erst 1588 begonnen und 1592 vollständig beendet.

Nach Michelangelo waren Vignola und Giacomo della Porta die Bauleiter, die wohl ohne bedeutendere Abweichungen nach Michelangelos Plan weiter arbeiteten, bis 1605 Papst Paul IV. dem Drängen der Geistlichkeit nachgab und durch Carlo Maderna dem Langhaus die Verlängerung nach vorn geben ließ, wodurch die Umwandlung des Grundrisses aus dem griechischen Kreuz in das lateinische vollzogen wurde. Gleichzeitig wurde die noch heute bestehende prunkvolle Vorhalle aufgeführt und durch diese im Verein mit



Fig. 443. Donatello: Kinder-Fries.
Florenz. Museum St. Maria del Fiore.

dem vorgelagerten Langhause, die Kuppel um die von Michelangelo und Bramante ihr zugedachte, das Ganze beherrschende Stellung gebracht, damit aber auch die großartige, einheitliche Wirkung vernichtet. 1614 war der Bau endlich soweit vorgeschritten, daß er durch Urban VIII. geweiht werden konnte. Maderna starb 1629 und Lorenzo Bernini erhielt den Auftrag, den Bau zu beenden. Es handelte sich vor allem darum, der breiten, über das ganze Langhaus sich erstreckenden Schauseite, in welcher die wagerechten Linien überwogen, nun auch eine Höhenwirkung zu geben. Dies sollte durch Aufführung von Seitentürmen geschehen, aber die Senkung der Grundmauern zwang, den einen bereits



Fig. 444. Lucca della Robbia: Sänger-Fries.
Florenz. Museum St. Maria del Fiore.

errichteten abzutragen. Da fand Bernini eine glückliche Lösung, indem er beiderseits lange Säulengänge schief an die Ecken der Schauseite anschloß, wodurch diese einerseits höher, andererseits (infolge der Schrägstellung der Säulenhallen) verkürzt erschien. Dazu gab er noch dem Platze vor der Kirche eine ziemlich starke aufsteigende Neigung, so daß der Bau höher und ferner aussieht. Durch diese sinnreiche Verwertung der perspektivischen Gesetze wurden die begangenen Fehler so weit als möglich gut gemacht.

Sucht man nun den Anteil der beiden Hauptmeister heraus, so findet man Bedeutenderes von Bramante nur bei Einzelheiten im Innern an den Pfeilern der Kuppel.

Von Michelangelos Plan blieb außer der Ausschmückung des Kuppelraumes die Anlage der hinteren Kirchenteile und vor allem die herrliche Kuppel, deren Krümmungslinie und schöne Verhältnisse das immer wieder nachgeahmte Vorbild für die meisten Kuppelbauten bis zu unserer Zeit bilden. Die Einzelheiten rühren von den verschiedenen Bauleitern besonders der letzten Zeit her, und es ist deshalb verständlich, daß eine vollkommen einheitliche Wirkung nicht entstehen konnte.

Durch den Anschluß des Langhauses ist auch die von Bramante beabsichtigte Wirkung des Innern beeinträchtigt worden, und man muß, um sich dieser bewußt zu werden, den Mittelraum von einem der Querarme aus betrachten.

Es ist nicht zu leugnen, daß Viele von der Peterskirche bei dem ersten Anblick und Betreten enttäuscht werden. Die gewaltige Kuppel kommt aus den obenerwähnten Gründen in der Nähe nicht zur vollen Geltung, man muß sie von ferne schauen, um das Riesen-



Fig. 445. Lucca della Robbia: Maria mit Kind und Engeln.
Florenz. Nationalmuseum.

hafte derselben zu ermessen. Das Innere erscheint auch beim ersten Anblick kleiner, als es ist, zum Teil deshalb, weil die wuchtige Vorderseite einen ungewöhnlichen Eindruck von Größe macht, hauptsächlich aber, weil man nicht sofort einen augenfälligen Maßstab für die inneren Verhältnisse findet, wie einen solchen die reiche Gliederung und das Schmuckwerk in gotischen Kirchen geben. Man muß diesen Maßstab erst durch Betrachtung der Einzelteile gewinnen, dann freilich stellt sich bald das Gefühl der unendlichen Weite ein.

* * *

Michelangelos Nachfolger. Daß die weitere Entwicklung der römischen Baukunst nur durch Michelangelo bestimmt wurde, erscheint begreiflich. Die bei der Peterskirche beschäftigten Baukünstler waren sämtlich Schüler oder wenigstens begeisterte Verehrer Michelangelos und schöpften fast alle mehr oder weniger aus *seinem* Geiste die Gedanken für ihre eigenen Werke. Dabei wurde nun von Vielen das Aeußerliche und Gewagte, das Abweichen von der strengen Gesetzmäßigkeit, als Hauptsache betrachtet. Es wurden aus Michelangelos Werken *Regeln* abgeleitet, die er nie gegeben und nie zu geben beabsichtigt hatte. Michelangelo schuf, wie jeder große Meister, der jeweiligen Aufgabe entsprechend, für jedes Werk eigene Regeln, nur unter Beibehaltung bestimmter fester Grundsätze. Die Nachfolger suchten gerade umgekehrt die Aufgabe den Regeln unterzuordnen.

Vignola. Zu diesem Kreise von „Theoretikern“, bei denen das Lehrhafte und Berechnende die freie Erfindungsgabe einengte, gehört vor allem Giacomo Barozzi, genannt Vignola (1507—1573), der auch als Verfasser größerer Lehrbücher von Bedeutung ist. Von Julius III. war er mit dem Bau der Villa des Papstes, die „Vigna di Papa Giulio“ betraut worden. Vignola war hier jedoch mehr Ausführer, als selbständiger Erfinder, da der Plan wahrscheinlich vom Papste selbst mit Benutzung von Gedanken Bramantes, Rafaels u. a. entworfen wurde. Von bedeutenderen eigenen Bauten ist das Schloß Caprarola bei Viterbo zu nennen (Fig. 426) und in Rom die Kirche „del Gesu“, welche für eine ganze Reihe von Kirchenbauten vorbildlich wurde (Fig. 427). Vignola kann als der hauptsächlichste Vermittler der Kunstweise Michelangelos betrachtet werden, da er, abgesehen von seinen Schriften, in den Bauwerken allgemeinverständlicher war, als der Hauptmeister selbst. Der kleinere Geist ist eben leichter zu erfassen als der große, und kann daher auch eher Schule machen.

Für Vignola war ausschließlich die Antike maßgebend und vor allem der römische Baumeister und Schriftsteller Vitruvius, auf dessen Schriften auch sein eigenes Lehrbuch fußte. Er hatte für das Verhältnis der einzelnen Bauglieder zu einander aus den Werken der Antike bestimmte Verhältniszahlen herausgerechnet und diese zu Regeln verwendet. Das Grundmaß war der Durchmesser eines unteren Säulenschaftes, daher denn auch für die ganze Einteilung der Baukunst die fünf Säulenordnungen (dorisch, jonisch, korinthisch, römisch, etruskisch oder toskanisch) maßgebend sind. Während Vignolas Vorgänger die Verhältnisse nach ihrem eigenen künstlerischen Gefühl regelten, hält er sich ausschließlich an das „ausgerechnete Gesetz“. Dieser Mangel an künstlerischer Freiheit, die völlige Unterordnung unter die verstandesmäßige Rechenkunst prägt sich auch in den Werken Vignolas aus, welche oft ziemlich nüchtern und schwunglos erscheinen, obwohl die Einzelheiten von



Fig. 446. Andrea della Robbia: Wickelkind.
Florenz. Kinderspital.



Fig. 447. Andrea della Robbia: Die Heimsuchung.
Pistoja. S. Giovanni



Fig. 448. Agostino di Duccio: Musizierende Engel.
Perugia. S. Andrea.

großer Formschönheit sind. Nach Michelangelos Tode war er Baumeister von St. Peter geworden und führte als solcher die beiden Nebenkuppeln aus, die er abweichend von Michelangelos Plänen nicht halbkugelförmig, sondern mehr länglich gestreckt gestaltete. Die dabei angewandten Verhältnisse zwischen Tambour (Unterbau), Wölbung und Laterne wurden vorbildlich und fast stets angewendet. Bei dem vorerwähnten Kirchenbau „del Gesu" sind die Entwürfe des Grundrisses und der Stirnseite Vignolas Werk. Der Widerstand, den Michelangelos Gedanke der Centralanlage für Kirchen sowohl bei den Künstlern, wie hauptsächlich in den Kreisen der Geistlichkeit gefunden hatte, bewog Vignola, wieder auf das Langhaus-System zurückzugreifen, und in dem Plane der „del Gesu" bot er gleichfalls ein für lange Zeit hinaus geltendes Muster.

Giacomo della Porta. Der bedeutendste und geistvollste Schüler Vignolas war Giacomo della Porta (1541—1604), der sowohl den Bau von „del Gesu", wie jenen der Kuppel von St. Peter vollendete. Daß er der letzteren eine gegenüber Michelangelos Entwurf schlankere Form gab, war ein Verdienst, denn dadurch erhielt die Umrißlinie der Kuppel ihre hohe Schönheit. Giacomo della Porta blieb der Hauptvertreter jener Richtung, welche sich strenge an die Formensprache der Antike hielt, und jede Bestrebung, selbständig neue Formen zu finden, als unkünstlerisch verwarf. Ein freieres Regen begegnet man nur in den gartenkünstlerischen Anlagen, bei denen das Malerische sein Recht behauptete.

Fontana. Unter della Portas Schülern ragt nur Martino Lunghi der Aeltere über seine Genossen hervor, welche im ganzen tüchtig in der Arbeitsfertigkeit, aber sonst ohne besondere Geisteskraft erscheinen. Einer von der Vignolaschen abweichenden Richtung gehörten die Brüder Domenico und Giovanni Fontana an, von denen der erstere Baumeister von St. Peter und mit den höchsten Ehren überhäuft wurde. Domenico Fontana (1543—1607) zeichnete sich durch eine besondere Meisterschaft in allen Dingen der Arbeitsfertigkeit aus; als Baukünstler hat er immer das Ganze im Auge, das er scharf erfaßt und klar zur Erscheinung bringt; eine starke Neigung zur Größe und Weiträumigkeit ist ihm zu eigen, und dadurch wirken seine Bauten, weil sie für übermenschliche Verhältnisse berechnet erscheinen, mehr erkältend als ansprechend. Der Mangel an schwungvoller Einbildungskraft macht sich ebenfalls fühlbar.

* * *

Genua. Alessi. Die römische Baukunst gelangte im 16. Jahrhundert in Italien ebenso zur Vorherrschaft, wie Florenz im verflossenen. Schüler Bramantes und der übrigen Baumeister von S. Peter brachten die neuen Formen nach den oberitalienischen Landschaften, wo besonders in Genua und Venedig eine rege Bauthätigkeit herrschte. Genua erhielt in dieser Zeit seine prächtigsten Palastbauten, bei denen vor allem die Treppenanlagen bemerkenswert sind. Die Bodenverhältnisse dieser Stadt, welche an einem ziemlich steilen

Abhange liegt und gedrängt gebaut ist, zwangen die Baumeister, mit beschränktem Raume zu rechnen. Die daraus sich ergebenden Schwierigkeiten wurden meist glücklich gelöst und die Anlage der Treppen und Vorhäuser ist mustergiltig zu nennen.

Als Baumeister sind vornehmlich Galeazzo Alessi (1512—1572) und Giovanni Battista Castello († 1569) hier thätig. Von Ersterem stammt wahrscheinlich der Grundriß der Kirche S. Maria di Carignano, eine Anlehnung an Michelangelos Plan-Entwurf zur Peterskirche. In seinen weltlichen Palastbauten bekundet Alessi eine ungemein fruchtbare Einbildungskraft und schöpferische Erfindungsgabe hinsichtlich immer neuer Einzelheiten. Ebenso sind auch seine Gartenanlagen von hoher Schönheit. In gewissem Sinne leitet er für Oberitalien bereits den Uebergang zum Barock ein.

Mailand, Tibaldi. Die bedeutsamen Leistungen Alessis verschafften ihm und seiner Schule einen weitreichenden Einfluß auf ganz Oberitalien, wo man an seiner vornehm heiteren Auffassung Gefallen fand. Gegen diese Vorherrschaft nahm in Mailand der Bologneser Pellegrino Tibaldi (1527—98) den Kampf auf, welcher die strengere Richtung Vignolas vertrat. Er huldigt einer größeren Einfachheit in der Anlage wie in den Formen, die er mit Sicherheit und einem gewissen Schwung behandelt. Seiner Schule gehört eine Anzahl begabter Baumeister an, so auch Lantana, der Erbauer des schönen Domes zu Brescia. Bemerkenswert ist, daß dieser Tibaldische Kreis wieder den Centralbau aufnahm und in dieser Art Bedeutsames leistete; auch der vorerwähnte Dom in Brescia ist ein solcher Centralbau, ferner finden sich in Mailand, Genua und Neapel derartige Kirchen.

Bologna, Serlio. In Bologna hatte sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine eigene örtliche Kunstweise entwickelt, welche einerseits manche Mängel in der Formgebung, andrerseits aber wieder eigene reizvolle Gestaltungen aufweist. Der Bologneser Gruppe, welche ihre besondere Art der Auffassung der Antike hatte, gehört Sebastiano Serlio (1475—1552) an, der weniger durch seine Bauten als durch sein Lehrbuch großen Einfluß übte.

Florenz. In Florenz war nach der reichen Bauthätigkeit in der Frührenaissance allmählich eine Ermattung eingetreten. Der einzige namhafte Baukünstler Baccio d'Agnolo Baglioni (1462—1543) zeigt sich von den römischen Strömungen wenig beeinflußt und beschränkte sich im Wesentlichen auf die Fortführung des guten florentinischen Palastbaues in der Art des Palazzo Guadagni. Von Baumeistern der späteren Zeit sind zu nennen der vielseitige, als Kunstschriftsteller berühmte Giorgio Vasari (1511—1574) als Erbauer der Uffizien, und Bartolomeo Ammanati (1511—1592), der in den Palastbau eine Umwandlung brachte, indem er ihn der einfachen Hausform näherte. Diese Beiden folgten auf das Getreueste den Bahnen Michelangelos, während alle Anderen mehr oder minder in einem Gegensatze zu letzterem standen.



Fig. 449. Pollajuolo: Herkules und Antäus.
Florenz. Nationalmuseum.

Die Venezianer. In Oberitalien suchte der Bramante-Schüler Michele Sanmichele (1484—1559) eigene Gedanken mit den römischen Formen zu verknüpfen. Seine Hauptthätigkeit in Verona und Venedig bestand in Festungsbauten, bei denen er die Rustika als Ausdrucksmittel des Wehrhaften anwandte. Dabei ging er so weit, daß er an Thorbauten und Türmen auch die Wandpfeiler,



Fig. 450. Pollajuolo: Grabmal Innocenz VIII.
Rom. St. Peter.

Pfeiler und Säulen mit Bossenwerk umkleidete. Die Vorliebe für derartige Anwendung der Rustika behielt er auch an den Palastbauten bei, deren schönster der Palazzo Bevilacqua (Fig. 428) in Verona ist. In Venedig baute er den Palazzo Grimani am Canal grande mit großartigen Verhältnissen.

Der eigentliche Baumeister Venedigs war für die Hochrenaissance Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1479—1570). Bei der Eigenart des venezianischen Kunstgeschmackes ist es erklärlich, daß der schmuckhaften Richtung des römischen Stiles der Vorzug gegeben wurde. Die Venezianer wollten vor allem Prachtbauten, und Sansovino verstand es, seine Kunst dem Willen der Auftraggeber anzupassen. Oft mußte darunter der künstlerische Wert seiner Werke leiden, so daß man neben Vollendetem auch sehr viel Minderwertiges findet. Sein Hauptwerk, die Bibliothek von S. Marco (Fig. 429) an der Piazzetta, entschädigt aber für alles Geringere vollkommen. Die Bibliothek ist ein langgestreckter, zweistöckiger Hallenbau mit Bogen und Säulenstellungen. Den Aufbau entnahm Sansovino von einem alten römischen Bauwerk, dem Marcellustheater, gab ihm aber durch reichen und doch maßvollen bildnerischen Schmuck größere Lebendigkeit. Für die neuzeitliche Baukunst ist dieser Hallenbau nebst einem ähnlichen des Palladio in Vicenza für viele sogenannte „Gallerien" das Vorbild geworden. Ein sehr reizvoller Zierbau ist die Loggetta mit reichem bildnerischen Schmuck (Fig. 430). Vor dem Bau der Bibliothek entstand der Palazzo Corner della Ca grande, mit Anklängen an den römischen Palastbau; das Untergeschoß mit Rustika, die beiden oberen Stockwerke mit Säulengruppen zwischen den rundbogigen Fenstern. Von Kirchenbauten Sansovinos ist S. Giorgio de' Greci als der beste zu nennen, das Aeußere zeigt deutlich die Anpassung Sansovinos an den üblichen venezianischen Kirchenstil, der durch die Lombardi ausgebildet worden war. Der Aufbau der Vorderseite zeigt zwei Geschosse mit einem giebelartigen Aufsatz.

Sansovinos Kunstweise wurde nun für die meisten jetzt entstehenden Bauten Venedigs maßgebend. Einzelheiten von der Markusbibliothek und vom Palazzo Corner wurden an vielen Palästen und öffentlichen Bauten nachgeahmt, so daß die venezianische Baukunst lange Zeit durch ihn ihr Gepräge erhielt.

Palladio. Da trat gegen Ende des Jahrhunderts noch ein Künstler auf, der sich dem herrschenden Geschmack nicht beugte und den Venezianern seine strengen Formen aufzwang: Andrea Palladio (1505—1580). Dieser war, abweichend von der allgemeinen Vielseitigkeit, nur Baumeister, und sein ganzes Streben ging danach, in seiner Kunst so vollkommen zu werden, daß er in seinen Werken die Antike in ihrer edelsten Formenreinheit wiedererstehen lassen konnte. Um sein Ziel zu erreichen, studierte er auf das Sorgfältigste die Reste der alten römischen Baukunst, deren inneren Zusammenhang er vor allem zu ergründen suchte. In der genauen Kenntnis der antiken Formen und Verhältnisse liegt Palladios Bedeutung. Schöne Verteilung der Räume und Massen, kräftige Gliederungen — um zur Belebung der Formen starke Schatten zu erhalten — sind die Mittel, die er immer wieder mit gleicher Vollendung anwendet.

Palladio ist der hervorragendste in der Gruppe der vorhin erwähnten „Theoretiker“; man darf wohl sagen, daß er die Antike „errechnet“ hat, und damit ist ausgedrückt, was ihn von den übrigen Meistern der Renaissance trennt: er rechnete, wo andere erfanden. Deshalb lassen seine Werke bei aller Großartigkeit kalt, sie wirken mehr auf den Verstand als auf das Gemüt. Dazu kommt eine andere Eigenart, die ebenfalls auf dem Streben, der Antike näher zu kommen, beruht: Palladios Kunst nimmt nirgends örtliche Eigentümlichkeiten auf, deshalb wird sie nirgends bodenständig und niemals volkstümlich. Mit Vignola verglichen, erscheint jedoch Palladio als der weitaus größere Geist. Er suchte ein „organisches System“ der Baukunst aufzustellen, dessen Grundgedanke war, daß jeder Bauteil in lebendiger Beziehung zum Ganzen stehen müsse und diese Beziehung in einem ganz bestimmten Zahlverhältnisse sich auszudrücken habe, daher alle Abmessungen nach Höhe und Breite der Teile einfach durch jene des Ganzen gegeben seien.



Fig. 451. Verrocchio: Christus zeigt Thomas die Wundmale.
Florenz. Orsanmichele. (Der Tabernakel ist von Donatello.)

Das erste größere Werk Palladios ist ein ähnlicher Bau, wie Sansovinos Bibliothek: die sogen. Basilika in Vicenza (Fig. 432). Sie ist eine Doppelhalle mit Bogen und Säulenstellungen, doch sucht sie nicht durch Schmuckhaftigkeit und zierliche Ausführung der Einzelheiten, sondern nur durch die Anordnung, schöne Verhältnisse und Gliederungen zu wirken. Bei Palastbauten liebte es Palladio, die Außenseite mit nur einer Säulenordnung zu versehen, so

daß die Säulen die Stockwerke durchschneiden. Als Beispiel für diesen Palaststil gebe ich hier eine Ansicht des Palazzo communale (Fig. 431) in Vicenza. Von kleineren Bauten ist die Villa Rotonda bei Vicenza der berühmteste.

In Venedig, wohin Palladio gegen 1565 kam, baute er keine Paläste oder Staatsgebäude, hier finden wir nur zwei Kirchenbauten, welche von ihm herrühren: jene von S. Giorgio Maggiore (Fig. 433) und del Redentore (Fig. 434). Die letztere ist wohl die schönste Kirche Palladios und erscheint als Versuch, auch das christliche Gotteshaus im antiken Geist zu bilden. Die Vorderseite stellt sich als Giebelbau dar, welcher von zwei



Fig. 452. Verrocchio: Standbild des Colleoni.
Venedig.

Säulen und zwei Pilastern getragen wird; an diesen schließen sich an den vorderen Wänden der Seitenschiffe Halbgiebel mit Pfeilern an. In der inneren Anlage ging Palladio hier auf die Kirche del Gesu in Rom zurück, also auf die Form des einschiffigen Langhauses mit Tonnengewölbe.

Nach Palladios Tode wurden noch zwei kleinere Kirchen teilweise nach seinen Entwürfen gebaut, sonst fand in Venedig seine Bauweise keine Nachahmer. In Vicenza und Verona blieb sein Einfluß längere Zeit bestehen und äußerte sich in Nachbildung seiner Formen, die meist ohne viel Rücksicht auf den Zusammenhang verwendet wurden.

* * *

Die Bildnerei. Durch die Vorherrschaft in der Baukunst war Florenz zur Zeit der Frührenaissance die Führerin auf dem ganzen Gebiete der Kunst geworden und wenn

auch nun die anderen Zweige, Bildnerei und Malerei, vollständig unabhängig von der ersteren geworden sind, so bleiben sie doch stets im Zusammenhange mit ihr und entwickelten sich nur dort zur vollen Blüte, wo auch rege Bauthätigkeit herrscht. Dazu kam, daß gerade die bedeutendsten Baumeister auch zugleich Bildhauer und Erzgießer oder Maler waren und also auch diese Künste an die Orte ihrer Thätigkeit mitbrachten.

Die früher allgemein giltige Abhängigkeit hat jedoch gänzlich aufgehört und die Werke der Bildnerei und Malerei „mit Selbstzweck“ treten in den Vordergrund. Das ist so zu verstehen, daß sie zwar auch jetzt noch vorwiegend zur Ausschmückung von Bauten bestimmt sind, aber nicht mehr als sozusagen eingegliederte Teile derselben sich ganz dem baulichen Gedanken anschmiegen müssen, sondern ohne Rücksicht auf diesen gebildet werden und „an und für sich“ wirken sollen. Im Gegenteil muß eher der Baukünstler darauf Bedacht nehmen, daß er dem Bildner einen diesem zusagenden Hintergrund schafft.

Florenz. So bildete denn Florenz auch für die Entwicklung der Bildnerei den Mittelpunkt und zwar tritt diese gleichzeitig mit der neuen Baukunst ein, ja sogar etwas früher, da zu der Zeit als Brunellesco die Domkuppel begann, schon einige Werke entstanden waren, welche bereits aus dem neuen Geiste heraus erzeugt wurden. Die Form war aber nicht so rasch gefolgt, diese entwickelte sich langsamer, so daß ein ungeübtes Auge in vielen Gebilden noch nicht Werke der Renaissance erblicken wird.



Fig. 453. Desiderio da Settignano: Grabmal des Carlo Marsuppini.
Florenz. St. Croce.

Brunellesco und Ghiberti. Derselbe Name, mit dem die Entwicklung der Baukunst verknüpft ist, begegnet uns auch hier: Brunellesco. Es ist bezeichnend für die Ueberfülle von Kraft und für die Schaffensfreudigkeit dieser Zeit, daß ihre Künstler sich nicht begnügten, auf einem Gebiete thätig zu sein, sondern auch die Schwesterkünste pflegten und zwar in der Regel ebenfalls meisterhaft. Dabei wurde freilich stets einer der Zweige bevorzugt und als Hauptberuf ausgebildet. Nur Einem blieb es vorbehalten in allen drei Künsten ein „großer Meister“ zu werden: Michelangelo.

Brunellescos Thätigkeit als Bildhauer erlischt auch bald nach den ersten Proben, da er im Wettkampf um die Ausführung einer Thür des Baptisteriums, welche ein Gegenstück zu der des Andrea Pisano bilden sollte, unterlag. Sein Besieger war Lorenzo Ghiberti, welcher nun, wie bald darauf Brunellesco in der Baukunst, in der Bildnerei die Führung übernahm. Die Probestücke beider Meister sind noch vorhanden, und lassen uns selbst urteilen, ob der Spruch gerecht war. Ich gebe sie beide auf S. 437 wieder.

Ohne Zweifel ist die Darstellung bei Brunellesco bewegter, leidenschaftlicher; der Engel aus den Wolken greift thätlich ein, indem er den Arm Abrahams zurückreißt, auch sind die Gestalten der Natur entsprechender, aber Ghiberti übertrifft ihn, abgesehen von

feinerer Durcharbeitung der Einzelheiten, in einem Punkte, und das gab wohl den Ausschlag: in der schöneren Anordnung und Raumfüllung. Ghiberti erhielt den Preis zugesprochen und übernahm die Ausführung.

Die Erzthüren des Baptisteriums in Florenz. Die Nordthür — entstanden 1403—24 — zeigt in zwanzig Feldern Schilderungen aus dem Leben Christi und die Bilder der Evangelisten und Kirchenväter. Die Darstellungsart ist die des hocherhabenen Flachbildes. Ghiberti beschränkte sich hierbei auf wenige Gestalten und erfüllte damit die Bedingung des klassischen Flachbildes, welche verlangte: „knappe aber treffende Darstellung mit den allernotwendigsten Mitteln", und so steht die Nordthür für denjenigen, welcher die Stellung eines Flachbildes nach dieser Vorschrift abmißt, höher als die figurenreichen Schilderungen der später zu erwähnenden Ostthür. In diesen Darstellungen ist der neue Geist schon deutlich kennbar und giebt sich das eigentliche Wesen der Renaissance kund, welches ja nicht, wie so oft fälschlich geglaubt wird, eine „Wiedergeburt der Antike" in dem Sinne einer bloßen Wiederholung ihrer Werke ist, sondern eine Rückkehr zu den Grundlagen, auf welchen die Antike sich entwickelt hatte: Auffassen und geistiges Durchdringen der Natur und ihrer Formen.



Fig. 454. Benedetto da Majano: Ciborium.
Siena. S. Domenico.

Mußte sich der Künstler bei der Nordthür an den vorgeschriebenen Raum, eine Art Vierpaß, halten, so hatte er volle Freiheit bei der ihm bald darauf übertragenen Ausschmückung der dritten Thür desselben Bauwerks. Durch keine künstliche Umrahmung gehindert konnte Ghiberti in den zehn Darstellungen aus dem alten Testament seine Eigenart voll entfalten. Ich gebe hier als Beispiel das erste obere Feld, die Erschaffung Adam und Evas und die Vertreibung aus dem Paradiese. Es sind hier mehrere in der Zeit verschiedene Ereignisse zusammen dargestellt, ein Verfahren, welches hauptsächlich bei Schilderungen aus der Bibel oder aus der Heiligenlegende häufig geübt wird. Vorn links die Erschaffung Adams, dahinter der Sündenfall, in der Mitte die Erschaffung Evas und rechts die Vertreibung (Fig. 435).

Das Wesentliche dieser Darstellungen ist die malerische Behandlung des Flachbildes mit einer Fülle von Gestalten. Die Gesetze des Räumlichsehens kommen bewußt zur Anwendung, wie dem Natürlichen auch im landschaftlichen u. s. w. Beiwerk näher zu kommen getrachtet wird. Die Freude an der Wiedergabe von Naturformen zeigt auch die Umrahmung der Thür mit ihrem Blumen- und Blätterschmuck. Es sind nur bescheidene Pflanzen, doch nahm Ghiberti alles, was auf Feld und Wiese wächst, läßt Vögel an den Früchten naschen, so daß das Ganze ein schönes Zeugnis für seine hohe Naturfreudigkeit ist. Gegenüber der frischen Natürlichkeit dieser Flachbilder zeigen die erhaltenen größeren figürlichen Werke eine stärkere Befangenheit in der herkömmlichen Darstellungsart. Der Fortschritt in der Gewandbehandlung ist jedoch auch hier trotz der Abhängigkeit von antiken Vorbildern unverkennbar.

Donatello. Ganz überwunden und zwar ohne jeden Rest ist „das Alte" bei Ghibertis Zeitgenossen, Donati di Betto Bardi, gen. Donatello (1386—1466), in welchem

die volle Wirklichkeitstreue also die Darstellung ohne Stilisierung — der sog. Naturalismus — in aller Schärfe zum Ausdruck kommt. Schön war für Donatello nur das Natürliche, das in der Wirklichkeit Vorhandene, und so müssen wir die Schönheit seiner Werke auch nicht im „Idealen" suchen, sondern in der Wahrhaftigkeit der Darstellung und in dem malerischen Reiz, welchen er ihnen durch die vollendete Behandlung des Bildstoffs verleiht.

Seinen Zoll an den Kunstgeist des Trecento zahlt Donatello in dem sitzenden Johannes, welcher das einzige Werk ist, das noch etwas an die Darstellungsweise der Vorgänger erinnert (Fig. 436). Die Größe Donatellos kommt jedoch schon in dem kraftvollen Kopf zum Ausdruck, aus dessen strengen, ernsten Zügen die volle Naturwahrheit spricht. In der Haltung, obwohl diese mit Rücksicht auf die vorhandenen Gegenstücke nicht frei gewählt werden konnte, sowie in der ganzen Auffassung deutet der Johannes schon auf ein noch fernes Werk hin: auf Michelangelos Moses. Hinter dem Kopf des Johannes muß jener des Standbildes des Petrus zurückstehen, doch ist hier die Gewandbehandlung schöner.

Das erste vollkommen eigenartige Werk ist der heilige Georg (Fig. 437), bei welchem nun nicht mehr der Kopf allein, sondern die ganze Haltung, die Geberden der Hände, die Fuß-



Fig. 455. Mazzoni: Beweinung Christi.
Modena. S. Giovanni.

stellung, Träger des Ausdrucks sind. Das Gewand verhüllt nicht mehr den Körper, um der Darstellung des letzteren überhoben zu sein, sondern läßt durch knappes Anliegen die Formen deutlich sichtbar werden. Die Fähigkeit, das Nackte darzustellen, bewies Donatello später in dem Bronzebilde des David, welches zugleich von seiner glänzenden Bildstoff-behandlung Zeugnis ablegt.

Die Zeit von 1416—26 wurde wieder von Arbeiten für den Dom in Anspruch genommen. Es entstanden Werke, welche die Wirklichkeit mit aller Schärfe wiedergaben und besonders in den Köpfen den Ausdruck vollster Lebenswahrheit tragen: es sind dies die Standbilder am Glockenturm, Johannes der Täufer, Ezechias, David (der Prophet Abdias ist von Nanni di Bartolo). Ohne Rücksicht auf die Heiligkeit der Dargestellten und die deshalb sonst übliche „Idealisierung" nahm er als Vorbilder Gestalten aus dem Volke und gab sie ohne Verschönung wieder (Fig. 438). Es sind also nach jetzigem Sprachgebrauch „naturalistische Porträts."

Bald wurde Donatello denn auch als Bildniskünstler geschätzt; er erhielt zahlreiche Aufträge und schuf in diesen wohl das Schönste, was die Renaissance hinterlassen hat. Zu den besten Arbeiten zählen die Terrakotta-Büste der Ginevra Cavalcanti, bei welcher er durch lebhafte Bemalung den Ausdruck der Lebenswahrheit noch zu steigern suchte, sowie jene des Niccolo da Uzzano (Fig. 440).

Im Jahre 1420 trat er mit dem Baukünstler Michelozzo in Verbindung, und derselben verdankt eine Reihe von Werken ihre Entstehung, welche in glücklicher Verschmelzung bildnerischer und Bauformen auch auf dem Gebiete schmuckhafter Kunst Neues und Vorbildliches darstellen. Vornehmlich sind es Grabmäler, welche zu dieser Zeit entstanden, — so das Grabmal Johannes XXIII. im Baptisterium zu Florenz — ferner Altäre, Kanzeln und Tabernakel.

Mit diesen Werken trat eine neue Aufgabe an Donatello heran, die Darstellung im Flachbild. Auch hier bildete er sich seinen eigenen Stil. Das Malerische, das schon Ghiberti so vollkommen erreicht hatte, steigerte er noch und vermochte z. B. in den Bronzetafeln am Altar des heiligen Antonius zu Padua (mit Darstellungen aus dem Leben

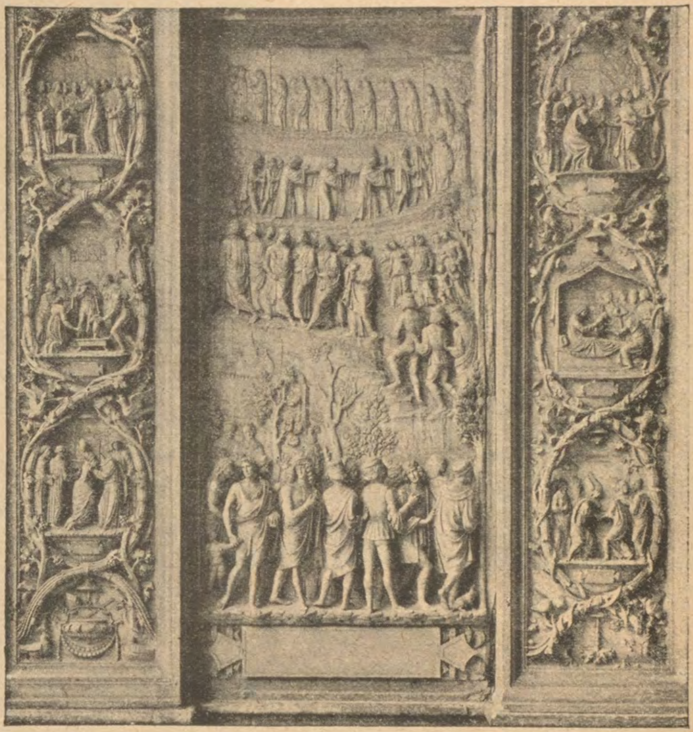


Fig. 456.
A. da Fossano: Flachbildschmuck am Hauptthore der Certosa.

des Heiligen), trotz des Ueberreichtums an Gestalten und trotz aller Bewegtheit volle Klarheit und Uebersichtlichkeit der Handlung zu wahren.

Donatellos Kunst ging vielfach über die bisherigen Grenzen hinaus. Er war nur Bildhauer, beherrschte aber sein Gebiet vollständig, sowohl hinsichtlich Handfertigkeit — er schuf in Holz, Bronze, Marmor, Terrakotta — wie in der Darstellungsweise. Den Hauptstoff bildeten seinen Aufträgen entsprechend biblische Darstellungen und unter diesen befand sich auch ein Werk, welches wieder ein Herkommen über den Haufen warf, indem es die an strenge Ueberlieferung gebundene Madonnen-Darstellung völlig veränderte. Um sich darüber klar zu werden, vergleiche man die Verkündigung Fig. 441 mit früheren; das „menschliche" Erschrecken und die Befangenheit Marias ist nie so wahr dargestellt worden. Die heilige Jungfrau ist hier nicht Himmelskönigin, sondern ein einfaches, edles Weib, und diese Auffassung wird nun maßgebend für viele folgende Darstellungen dieser Art, auch in der Malerei.

Das größte Werk seines Lebens schuf Donatello während seines Aufenthaltes in Padua in dem Reiterstandbilde des Gattamelata, womit er wieder etwas durchaus neues brachte; denn an eine Nachahmung römischer Reiterbilder wird man nicht denken können, wenn man sieht, wie er jene an Naturwahrheit und Gefallsamkeit übertroffen hat (Fig. 442).



Fig. 457. Rustici: Predigt des hl. Johannes.
Florenz. Taufkapelle.

Das Liebliche und Zarte fand in Donatello keinen Schilderer; selbst nicht in seinen Kinderdarstellungen (z. B. in seinem berühmten Kinderfries) (Fig. 443), vielleicht mit Ausnahme des reizenden kleinen Bronze-Amors in Florenz.

Bezeichnend überhaupt ist für Donatello, daß er das Hauptgewicht auf die Ausbildung der körperlichen Erscheinung legt, und darum gelingt ihm der Ausdruck solcher innerer Vorgänge am besten, welche sich im Aeußeren kräftig kund geben. (So drückt er das Schwärmerische der Büßer durch skelettartige Magerkeit aus.) Das Seelische, feinere Gefühle und Stimmungen, vermag seine Formensprache noch nicht klar wiederzugeben.

Die Robbia. Die Kunst nach dieser Seite zu ergänzen fiel den Robbia zu. Der Ruhm dieser Künstlerfamilie wurde hauptsächlich durch eine besondere Gattung von Werken, nämlich die farbig glasierten Flachbilder aus gebranntem Thon verbreitet. Luca della Robbia hatte die Anwendung der farbigen Glasur (anstatt der Bemalung) erfunden, deren Feinheit die Durchbildung auch der zartesten Formen gestattete, während ihre Unverwüstlichkeit ein weiterer, nicht geringer Vorzug war. Den Hauptinhalt der Darstellungen bildete die Madonna, das Kind im Arm haltend oder es anbetend. Diese Werke erscheinen zumeist anspruchslos und dienten vornehmlich schmuckhaften Zwecken; aber gerade diese maßvolle Einfachheit, das Gefühl für den rein-bildnerischen Stil erhöht ihren Wert; auf malerische „Wirkung" wird ebenso verzichtet, wie auf Gestalten-Fülle und reiche Bewegung. Aus innigem Naturgefühl auch eine innige religiöse Stimmung zu entwickeln, darin lag ihre Aufgabe und ihr Reiz.

Der Begründer dieser Schule war Luca della Robbia, welcher zwar Donatellos alles bezwingende Kraft nicht besaß, dafür aber mit seinem Sinn seine Fähigkeiten nach der vorhin gekennzeichneten Seite auszubilden verstand. Ich gebe hier als Proben ein Gegenstück zu Donatellos Kinderfries, ein Flachbild von der Sängertribüne (für den Dom zu Florenz bestimmt, jetzt im Museum dell' Opera), und eine Madonna mit Kind (Fig. 444 u. 445).

Der feinsinnigste Vertreter der Robbia-Schule ist Andrea, der Neffe Luccas, welcher über die ausgereifte, von edelstem Schönheitsgefühl durchdrungene Formgebung des Cinquecento bereits verfügt. Obwohl dieser mit größerer Vervollkommnung in der Stoffbehandlung sich auch an größere Aufgaben wagt, sind doch seine kleineren Werke die besten. Dazu gehören z. B. die Wickelkinder von der Halle des Findelhauses in Florenz (Fig. 446), ein Werk, welches wohl an Anmut nicht zu übertreffen ist. Von seinen größeren Arbeiten gebe ich hier noch die Heimsuchung als Gegenstück zu Donatellos Verkündigung, welche die Verschiedenheit und doch auch vorhandene Aehnlichkeit beider Meister zeigen soll (Fig. 447).

Zeitgenossen und Nachfolger Donatellos. Neben diesen Großen sind in Florenz natürlich auch zahlreiche, weniger bedeutende Meister thätig, von welchen wohl hier und da einer durch ein bedeutenderes Werk hervorragt, doch ist keiner darunter, welcher für die Entwicklung der Kunst nach den Thaten Donatellos Bedeutung hat. Zu nennen wäre Agostino di Duccio (1418—81), welcher die alte Weise mit den neuen von Donatello ausgehenden Anregungen zu beleben suchte und auch stark von der gleichzeitigen Malerei sich beeinflussen ließ (Fig. 448).

Von Donatello und Luca della Robbia ging eine so gewaltige Strömung aus, daß selbst die fertigen Meister sich ihrem Einfluß nicht entziehen konnten, wie viel weniger die werdenden! Es bildete sich denn auch um beide eine Gefolgschaft, welche jedoch nur bei Donatello zu eigentlichen Schülern führt; der Kreis Luccas beschränkte sich mehr auf die



Fig. 458. Sansovino (Contucci): Taufe Christi.
Florenz, Taufkapelle.

Familie. Dabei findet gewissermaßen ein Ausgleich zwischen den Gegensätzen beider Meister statt, indem sowohl das Kraftvolle des einen, wie die Milde des anderen auf beide Schulen Einfluß hat. So kommt es, daß selbst Donatellos Schüler etwas mehr Anmut und Weichheit in ihren Werken zeigen, als ihr großer Meister besaß.

Erzbildner. Pollajuolo. Zugleich trat eine Scheidung nach den Arbeitsstoffen in Bronze- und Marmorbildner ein, wobei die Ersteren mehr von der Strenge Donatellos beibehielten. An der Spitze der Bronzebildner stehen Antonio Pollajuolo (1429—1498) und Andrea del Verrocchio (1435—1488) beide ursprünglich Goldschmiede. Pollajuolo hat wenig Werke hinterlassen, die bedeutendsten sind die Erzgruppe des Hercules und Antäus (im Museum zu Florenz) (Fig. 449), die Grabmäler der Päpste Sixtus IV. (1493) und Innocenz VIII. (wenig später) in St. Peter zu Rom (Fig. 450).

Verrocchio. Bedeutender und fruchtbarer war Verrocchio, dem es vorbehalten war, die Kunst Donatellos auf die höchste Stufe zu bringen, indem er zur Naturtreue und meisterhaften Stoffbehandlung die Schönheit und Beseelung der Darstellung hinzufügte. Aus seiner ersten selbständigen Zeit ist eine kleine Brunnenfigur (Knabe mit Delphin) zu nennen; sein erstes bedeutendes Werk ist der David (Fig. 439).

Um dem Leser das Vergleichen zu erleichtern, stelle ich diesen David dem des Donatello gegenüber. Während bei letzterem die Linien des Körpers weich sind und in einander fließen, die gerundeten Formen wohl einem zarten Körper, aber nicht gerade dem eines Knaben entsprechen — ich erinnere hierbei an die mädchenhaften Formen bei Praxiteles — betont Verrocchio das Eckige des in der Entwicklung begriffenen Knabenkörpers. Bei Donatellos David finden wir im Gesicht einen sinnenden Zug und lässige Körperhaltung — bei Verrocchio ein leichtes, spöttisches Lächeln und in der Haltung kecken Trotz; alles Zeugnisse für tiefere geistige Erfassung des Dargestellten.

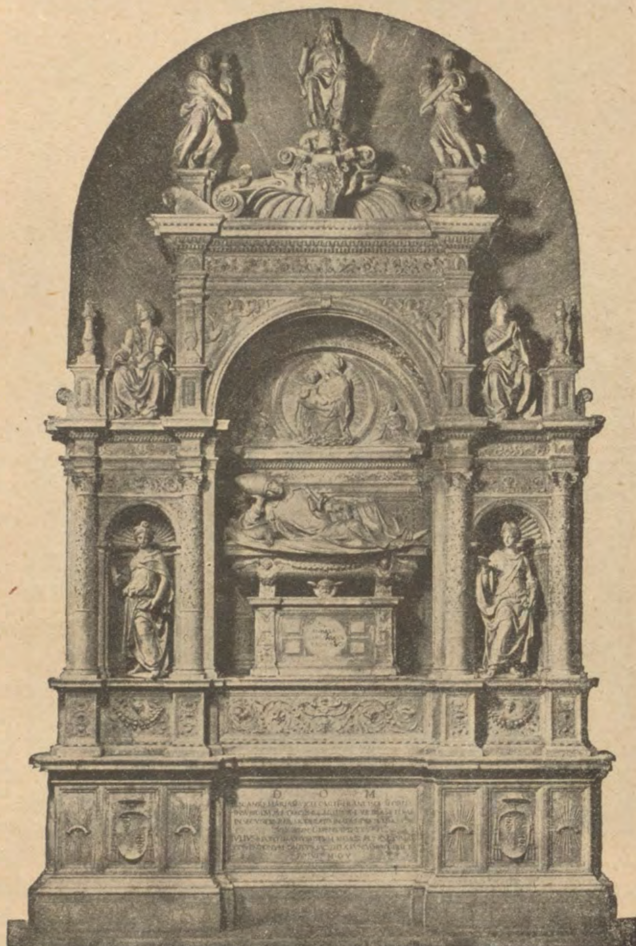


Fig. 459. Sansovino (Contucci): Grabmal des Kardinals Askanio Sforza.
Rom. S. Maria del Popolo.

Auch in anderen freistehenden Werken zeigt sich dieses gründlichere Erfassen, dieses stärkere Betonen der sinnlichen Zustände — wie z. B. in der Gruppe „Christus zeigt Thomas die Wundmale" — wobei er wieder einen Schritt weiter geht, indem er zum ersten Male in der Renaissance in bedeutsamer Weise zwei freistehende Gestalten zu einer auch innerlich zusammenhängenden Gruppe vereint. Ein feiner Zug ist es, wenn er die Hauptrolle des Heilands dadurch andeutet, daß er ihn auf eine Stufe, also etwas erhöht, und nach vorn gewendet stellt (Fig. 451).

Den schönsten Ausdruck findet Verrochios Kunst, was Wiedergabe der ganzen Eigenart und des innerlichen Gehalts einer Persönlichkeit in äußeren Zügen und Haltung anbelangt, in seinem letzten Werke, dem Reiterstandbild des Colleoni (Fig. 452). Auch hierbei ermöglicht wohl die Gegenüberstellung mit dem Gattamelata des Donatello am besten die Erkenntnis der Verschiedenheit beider Meister, welche sich bei dem Werk Verrocchios zugleich als ein Fortschritt darstellt. Die Beziehungen zwischen Roß und Reiter sind enger; das Pferd scheint Kraft zu einem Sprunge zu sammeln, zu welchem sein sich straff im Sattel und Bügel aufrichtender Herr es zwingen will. Mit diesem Werk, einem der herrlichsten Reiterbilder der Erde, beschloß Verrocchio seine Thätigkeit. Noch vor der Aufstellung des Standbildes starb er 1488 in Venedig.

Marmor-Bildner. Die Gruppe der Marmorbildner zählt zu ihren Mitgliedern Desiderio da Settignano (1428—1464) mit seinen Schülern Mino da Fiesole (1431 bis



Fig. 460. Sansovino (Contucci): Die hl. Jungfrau und die hl. Anna.
Rom. S. Agostim.

1484) und Matteo Civitale, welche mehr dem Donatello zuneigen, während Bernardo (1409 bis 1464) und Antonio Rosselino (1427—1478) und Benedetto da Majano (1442 bis 1497) etwas stärker von Luca della Robbia abhängig sind. Es sind durchwegs tüchtige Künstler, und besonders ist Desiderio auch für die Weiterbildung der Florentiner Bildnerei von großer Bedeutung, doch eine so ausgesprochene persönliche Eigenart, wie Verrocchio, besitzt keiner von ihnen, so daß ein näheres Eingehen nicht notwendig ist. Ich begnüge mich daher mit der Nennung einiger Hauptwerke.

Diese sind meist reichgeschmückte Grabdenkmale und Zierwerke für Bauten, wie das Grabmal Marsuppini in S. Croce zu Florenz von Desiderio (Fig. 453). Von diesem stammt auch eine fein empfundene Mädchenbüste im Berliner Museum. — Von Bernardo Rossellino ist das Grabmal des Lionardo Bruni, ebenfalls in S. Croce; von Antonio, dem Bruder Bernardos, das Grab Johannes von Portugal in S. Miniato und das Standbild des heiligen Sebastians in Empoli zu nennen.

Von Benedetto da Majano wären die Kanzel von S. Croce mit kleinen Standbildern und Flachbildern, dann das in Aufbau und Feinheit der Ausführung vollendet schöne Ciborium in Siena (Fig. 454), das Marmorgrab Strozzis in S. Maria Novella zu Florenz und die bemalte Thonbüste Philippo Strozzis (Berliner Museum) hervorzuheben. In Terracotta-Arbeiten zeigt sich Benedetto den Robbias ebenbürtig; ja in sorgfältiger Bildung der Einzelheiten vielleicht sogar überlegen.

Verbreitung der florentinischen Kunst. Es war die Bestimmung der toskanischen Hauptstadt Florenz, in der ganzen Zeit der Frührenaissance die Führerin zu sein. Ihrem Einfluß entzog sich keine Landschaft Italiens gänzlich und selbst deutsche Künstler erhielten — durch Vermittlung oberitalienischer Genossen — von ihr Anregung.

In Padua war es Donatello selbst, welcher während seines zehnjährigen Aufenthaltes daselbst der Bildnerei den Weg in die neue Zeit wies. Unter seinen dortigen Schülern sind Giovanni da Pisano und Andrea Riccio zu nennen. — Bologna wurde zunächst mittelbar durch den Sienesen Jacopo della Quercia (1371—1438) beeinflußt, welcher

als Zeitgenosse Ghibertis zu jenen gehörte, welche den Uebergang zu der neuen Richtung anbahnten. (Er war auch Mitbewerber um die Erzthüren.)

Lucca besaß in Matteo Civitale (1435—1501) einen Meister, dessen Arbeiten sich durch ungemeine Lieblichkeit und Innigkeit des Ausdrucks auszeichnen. In Modena findet sich wieder ein Künstler, welcher den allgemeinen Durchschnitt des künstlerischen Wollens und Könnens etwas überragt: Guido Mazzoni. Sein Hauptwerk, eine Thongruppe der Beweinung Christi, zeigt seine Fähigkeit für naturwahren Ausdruck, doch fehlt der innere Zusammenhang, es spiegelt kein wirkliches Leben sich wieder und die Gruppe wirkt deshalb wie das geschickt gestellte Schlußbild eines Schauspiels (Fig. 455).

In der Lombardei gab die Certosa von Pavia seit 1473 einem Kreise von fremden Künstlern Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kräfte, von welchen dann auch die heimischen Künstler der Umgebung Schulung und Anregung empfingen. Die Hauptthätigkeit bestand in Schmuckwerk, namentlich in Flachbildnerei, dessen ja dieser Bau in Menge bedurfte. Ein unmittelbarer Einfluß von Florenz aus fand nicht statt, sondern mehr eine Mischung der durch viele Vermittler hierher gelangten Formen mit deutschen Zügen, wie es in einer Grenzlandschaft leicht möglich war.



Fig. 461. Cellini: Perseus. Florenz. Loggia dei Lanzi.

Den meisten Eindruck macht das Hauptportal, das auch schon in baulicher Hinsicht bemerkenswert ist. Die Kreuzgänge der beiden Klosterhöfe sind mit reichem Bildwerk aus gebranntem Thon ausgestattet. Da an der Ausschmückung der Certosa vom 15. bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts gearbeitet wurde, läßt sich hier die Entwicklung der lombardischen Bildnerei am besten verfolgen (Fig. 456).

* * *

Die Bildnerei im 16. Jahrhundert. In dem eifrigen Bemühen, die Natur genau zu erfassen und sie „wahr" wiederzugeben, hatte die Bildnerei auch die Fähigkeit erworben, über die Natur hinauszugehen und „frei" zu schaffen. Sie gelangt dabei auch zur vollen Unabhängigkeit, sowohl von der Baukunst wie von den malerischen Einflüssen, und findet ihren ureigenen „Stil", oder deutlicher gesagt: die eigenen Gesetze der Kunstweise, wie sie der Stoff, aus dem die Werke bestehen, und die besonderen Verhältnisse — greifbare Körperlichkeit im freien Raume — sie bedingen. Aus der früheren Zeit übernahm man deren größten Vorzug: die Gedankentiefe, und fügte nur die Vollendung der Form hinzu. Die infolge der planmäßigen Ausgrabungen jetzt zahlreich zu Tage getretenen Werke der Antike förderten diese Ausbildung in der Formgebung; der ganze Zug der Zeit wies auf das Große und Erhabene hin. So entwickelte sich eine „ideale" Richtung, welche in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento herrliche Schöpfungen erzeugte, bei denen der gedankliche Gehalt nicht mehr blos in den der Natur abgelauschten, sondern in nach einem gedanklichen Urbild veredelten Formen großartigen Ausdruck erhielt. Dieses Hinausgehen über die gewöhnliche Natur giebt sich auch kund in der äußerlichen Größe der Werke, man liebt es, in überlebensgroßen Formen zu schaffen.

Diese Blütezeit währte freilich nicht lange. Die Beschäftigung mit der Antike verleitete zur bloßen äußerlichen Nachahmung, die errungene Beherrschung der Formensprache zu Künsteleien, das Streben nach einem Schönheitsurbild zur Ueberfeinerung und Betonung des Sinnereizenden. Indem man glaubte, der Naturbeobachtung ganz entbehren zu können, verlor man wieder den festen Boden, auf dem sich der reine und edle Idealismus ent-

wickelt hatte. Der „Wirkung" zuliebe wird die innere Wahrheit geopfert, und zuletzt kommt wieder der „malerische Zug" allenthalben zur Geltung, welcher übrigens in den Flachbildern auch der besten Zeit sich forterhalten hatte.

Dies ist in großen Zügen der Gang der Entwicklung, den die Bildnerei nimmt, seit die Schule Donatellos ihren beherrschenden Einfluß verloren hatte.

Auf denselben wirkte bestimmend der Geist eines vielseitigen Meisters ein, der auf allen Gebieten bahnbrechend auftrat, obwohl die Zahl seiner eigenen Werke gering ist. Dies war Lionardo da Vinci. Seine großartige Schöpfung, das Modell des Reiterstandbildes des Franz Sforza ist freilich zerstört worden, und wir kennen es nur aus Zeichnungen; auch sonst ist kein Bildnereiwerk erhalten geblieben, dennoch ist sein Einfluß auf die Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts unverkennbar.

Florentinische Meister. Zu diesen zählen auch die zwei hervorragendsten Künstler der Uebergangszeit in Florenz, das noch immer die Hauptpflegestätte der Bildnerei blieb: der Mitschüler Lionardos: Giovanni Francesco Rustici (1474—1554) und Andrea Contucci genannt Sansovino (1460—1529). Neben diesen sind noch Andrea Ferucci (1465—1526), Benedetto da Roverrano (1476—1556) und Baccio da Montelupo (1469—1533) als tüchtige, doch für die Kunstentwicklung weniger bedeutsame Meister zu nennen.

Rustici zeigt in seinen Formen noch die meiste Abhängigkeit von der Art des 15. Jahrhunderts, so daß seine Bronzegruppe, der predigende Johannes zwischen zwei Zuhörern (Pharisäer und Levit), noch ebenso gut zu den Ausläufern der alten florentiner Schule, wie durch die Versuche, den Gestalten mehr inneres Leben zu geben, zu der neuen Richtung gerechnet werden kann. Die Gewandbehandlung ist sehr malerisch, der Ausdruck der Köpfe nähert sich schon dem Großartigen (Fig. 457).



Fig. 462. Sansovino (Tatti): Bacchus.
Florenz. Nationalmuseum

Sansovino. Viel tiefer hatte sich Contucci Sansovino in die neue Ausdrucks- und Empfindungsweise hineingelebt, so daß seine Bronzegruppe: die Taufe Christi durch Johannes schon vollkommen der Hochrenaissance angehört (Fig. 458). Der Unterschied zwischen dem Kunstempfinden der Früh- und Hochrenaissance ist an diesem Werk sehr leicht zu verstehen, wenn man es mit jenem Gemälde Verrocchios vergleicht, das denselben Vorgang darstellt. Die Aehnlichkeit ist wohl keine zufällige, sondern beruht auf bewußter Nachbildung mit der Absicht, den Vorwurf großartiger und freier zu behandeln. Verrocchio sucht ein möglichst getreues Bild des Vorganges zu geben, Sansovino ein möglichst schönes. Dadurch bekommt das Werk Sansovinos etwas Weihevolles und Erhabenes, es giebt nicht nur einfach die Handlung wieder, sondern sucht auch die Stimmung, die seelische Erregung auszudrücken. Die Neigung zum Idealisieren, die Betonung des „Schönen" giebt sich hier in der Haltung der Gestalten, der Gewandbehandlung, vor allem aber in der Durchbildung des nackten Körpers kund.

Auf Sansovino wirken hier die guten Vorbilder der Frührenaissance noch stärker ein, als jene der Antike; diese lernte er erst genauer kennen, als er 1505 nach Rom kam. Die Grabmäler der Basso della Rovere und Ascanio Sforza (Fig. 459) in S. Maria del Popolo, die während seines römischen Aufenthaltes entstanden, lassen

den antiken Einfluß deutlich erkennen, doch hielt Sansovino immerhin Maß in der Anlehnung. Beachtenswert ist hier die Haltung der Standbilder der Tugenden: die eine Schulter ist gehoben und vorwärts gerichtet, während die andere Körperseite zurücktritt. Dieser Zug des „Gegensatzes", welcher schon in der Antike ein maßgebender war, wird jetzt wieder aufgenommen und bald auch zu einer Kunstregel.

Eines der großartigsten Werke der ganzen Zeit ist die Madonnengruppe in San Agostino, in welcher die Anmut vollendet zum Ausdruck kommt (Fg. 460). Den Rest seines Lebens widmete er der Casa santa in Loreto, deren reiche bildnerische Ausschmückung teils von ihm selbst, teils von seinen Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt wurde.



Fig. 463. Lombardo: Grabmal des Dogen Mocenigo.
Venedig. S. Giovanni e Paolo.

Nachfolger Sansovinos. Die anderen Florentiner Künstler arbeiteten hauptsächlich in Zierwerk; ihre Standbilder sind von geringerer Bedeutung. Auf die späteren wirken auch schon römische Einflüsse Michelangelos ein.

Von den jüngeren Meistern, welche sich mehr Sansovino anschließen, nenne ich Nicolo Pericolo Tribolo (1485—1550), der in Bologna die Seitenthore von San Petronio mit anziehenden, noch die zarte Schönheit Sansovinos atmenden Bildwerken schmückte, und Benvenuto Cellini (1500—1572), dessen unübertrefflich feine Arbeiten der Goldschmiedekunst — so das berühmte Salzfaß in Wien — seinen dauernden Ruf begründeten, während seine größeren Werke, wie der Perseus in Florenz (Fig. 461), noch von einiger Befangenheit zeugen.

Oberitalien und Venedig. In Oberitalien ist der Einfluß der florentinischen Kunstrichtung auch während der Hochrenaissance noch ziemlich bedeutend. Die meisten Künstler verbrachten ihre Lehrjahre in Florenz und nahmen die dortige Weise nach ihren späteren Wirkungsstätten mit. Von größerer Bedeutung war jedoch nur die Bildnerei Venedigs, in den übrigen Städten erhob sie sich nicht über ein gutes Mittelmaß.

In Venedig gelangte ein Schüler Andrea Sansovinos, Jacopo Tatti, der nach seinem Meister ebenfalls Sansovino sich nannte, zu größerer Bedeutung. Aus seiner florentinischen Zeit ist als schönstes Werk der Bacchus (im Museo Nazionale) (Fig. 462) zu nennen, der eine beliebte Darstellung der Antike, doch ohne Anlehnung an diese, wiederholt.

Bald darauf ging Sansovino nach Rom und gelangte 1527 nach Venedig, wohin er gerade recht kam, um die Bildnerei, die in Verfall zu geraten drohte, neu zu beleben.



Fig. 464. Leopardi: Grabmal des Dogen Vendramin.
Venedig. S. Giovanni e Paolo.

Die Bildnerei Venedigs hatte sich im 15. Jahrhundert allmählich aus den Fesseln der Gotik zu lösen begonnen, und in vielen Werken, die sich zwar äußerlich an die üblichen gotischen Bauformen anschlossen, jedoch schon im Geiste der Frührenaissance erdacht waren, den Boden für die neue Kunst vorbereitet.

Der bedeutendste Künstler dieser Zeit ist Bartolomeo Bon (Buono), der 1483 den Schmuck der Porta della Casa des Dogenpalastes schuf und in diesem, wie in anderen Werken — meist Grabmälern — die Ueberleitung zur Renaissance vollzog. Der erste, welcher auf die gotischen Formen durchaus keine Rücksicht mehr nahm, war Antonio Rizzo. Sein bestes Werk ist das Standbild Adams am Dogenpalast, während die Eva ziemlich unbeholfen und unfrei gebildet ist; bemerkenswert sind diese Figuren als zwei der wenigen nackten Gestalten der Frührenaissance. Auch das erste Renaissance-Grabmal, das des Dogen Tron, wird ihm zugeschrieben.

Mit Rizzo gleichzeitig thätig war der Begründer der Künstlerfamilie Lombardi: Pietro Lombardo, dessen Bedeutung jedoch auf dem Felde der Baukunst liegt. Die venezianische Prachtliebe stellte der Bildnerei hauptsächlich die Aufgabe, den Schmuck für die zahlreichen Dogen- und Patriziergräber, für Altäre und Kanzeln, überhaupt für Bauten zu liefern.

Die Hauptwerke der Lombardi sind deshalb auch Grabmäler, bei welchen die Verbindung von Bauformen mit rein bildnerischen in meisterhafter Weise durchgeführt wurde, wie dies besonders schön das Grabmal des Dogen Mocenigo in S. Giovanni e Paolo zeigt (Fig. 463).

Die Söhne Lombardos, Tullio und Antonio, suchten durch eindringliches Studium der Antike die venezianische Bildnerei in neue Bahnen zu leiten und fanden darin in Alessandro Leopardi — dem Vollender des Colleoni-Denkmals — Unterstützung. Auch ihre gemeinsame Thätigkeit bestand zumeist in der Ausführung von Grabmälern, deren schönstes das Grabmal des Dogen Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo ist (Fig. 464). Von Leopardi stammen auch die schönen Flaggenständer auf dem Markusplatz.

Im Wesentlichen war also die venezianische Bildnerei Zierkunst, und so ist es erklärlich, daß auch Jacopo Sansovino weniger mit selbständigen Bildwerken hervortrat und sich mehr darauf beschränkte, seine Bauten mit reichem bildnerischen Schmuck zu zieren. Das reizendste Werk dieser Art sind vielleicht die Flachbilder und Einzelfiguren der Loggetta, die besten größeren Werke die Standbilder des Mars und Neptun an der Riesentreppe im Hof des Dogenpalastes.

Die einflußreiche Stellung, welche Sansovino — vor allem als Baumeister — einnahm, führte zu einer ansehnlichen Gefolgschaft, doch sind nur zwei: Girolamo Campagna und Alessandro Vittoria von größerer Bedeutung.



Moses, von Michelangelo.
Vom Grabmal Julius II. in S. Pietro in Vincoli, Rom.

Von Campagna stammen eine große Altargruppe in S. Giorgio Maggiore her, sowie zahlreiche Bronzebilder der Madonna und der Heiligen in verschiedenen Kirchen Venedigs. Die Uebertreibung in den Bewegungen und die unruhige Gewandbehandlung treten noch stärker bei Vittoria hervor, dessen bestes Werk das eigene Grabmal in S. Zaccaria ist. Neben diesen größeren Arbeiten haben die Genannten auch treffliche Bildnisse geliefert, von denen die besten in das Berliner Museum gelangten.



Fig. 465. Michelangelo: Pietà.
Rom. S. Peter.

Michelangelo. Die gesamten Errungenschaften der Zeit: Erfassen der Natur und Erkenntnis der Antike, den hohen Gedankenflug und die volle Herrschaft über die Form, den Kunstgeist und die Kunstfertigkeit finden wir nun vereinigt in den Werken Michelangelos, der in vollster Ursprünglichkeit und Unabhängigkeit, weder Regeln noch Ueberlieferungen beachtend, seinen eigenen Weg ging, der ihn zur einsamen Höhe führte.

Alle Gebiete der Kunst beherrschend, betrachtete er selbst doch die Bildnerei als sein ureigenes Feld, auf dem er seine besten Kräfte ausleben lassen wollte.

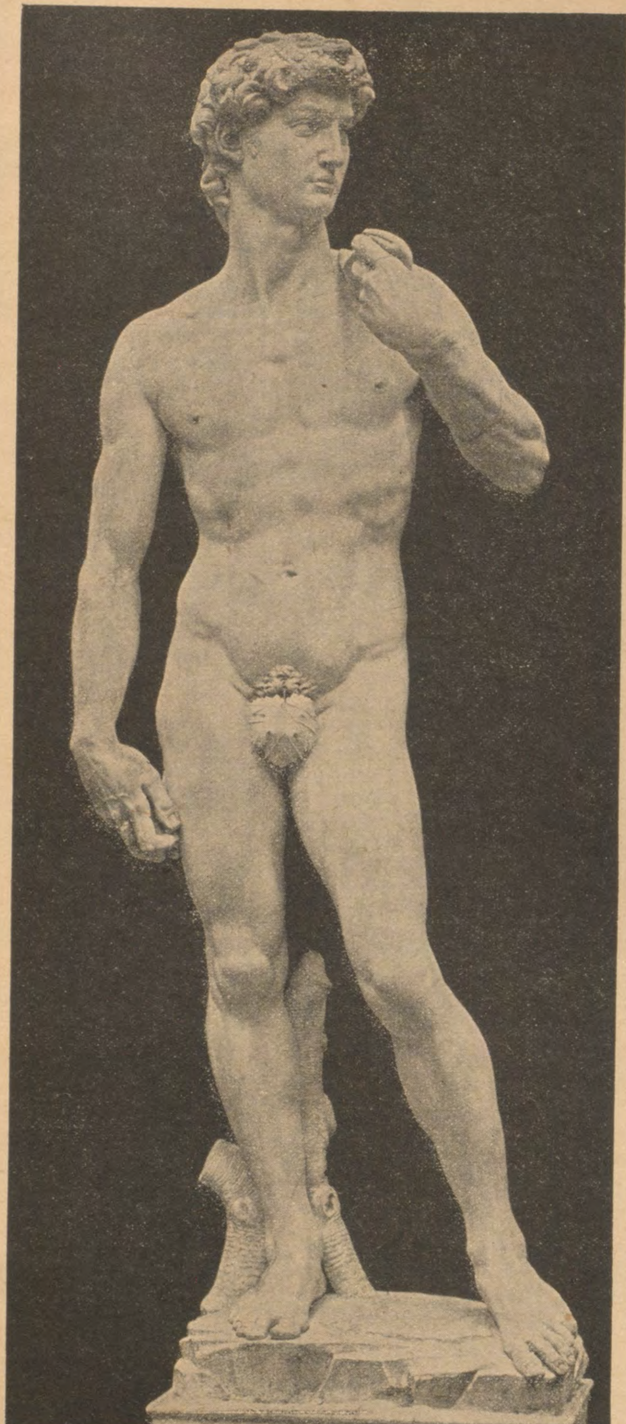
Für seine künstlerische Thätigkeit kommen zwei Städte in Betracht: Florenz und Rom, und die verschiedenen Aufenthaltszeiten daselbst sind auch für seinen Entwicklungsgang bezeichnend.



Fig. 466. Michelangelo: Madonna (an der Treppe).
Florenz. Galerie Buonarotti.

In Florenz verlebte er einen großen Teil seiner Kindheit und empfing dort auch seine künstlerische Bildung, als er 1488 in die Werkstatt des Malers Domeniko Ghirlandajo eintrat. Gleichzeitig begann seine Ausbildung in der Bildnerei durch einen alten Schüler und Gehilfen Donatellos, den Bildhauer Bertoldo, der die Aufsicht über die Antikensammlung im Garten der Medici hatte. So fand er frühzeitig Gelegenheit, neben den Lehren der florentinischen Schule auch jene der Antike in sich aufzunehmen, und diese Doppeleinwirkung macht sich in seinen ersten erhaltenen Arbeiten erkennbar. Die erste florentiner Zeit wurde nur durch einen kurzen Aufenthalt in Bologna unterbrochen und währte bis 1496. In letzterem Jahre kam er nach Rom und schuf hier sein erstes Hauptwerk, die trauernde Maria den toten Christus haltend — die sogenannte „Pietá" (Fig. 465) — und daneben ein der Antike sich anschließendes Werk: den trunkenen Bacchus. Um 1500 erfolgte die erste Rückkehr nach Florenz, wo nun das zweite Hauptwerk, der David, entstand, das den Abschluß seiner Jugendwerke bildet (Seite 467). 1505 folgte Michelangelo dem Wunsche Julius II., der ihn nach Rom zurückberief und ihm den Auftrag zu dem gewaltigsten Werke seines Lebens, dem Grabmal des Papstes, gab. Damit begann die stürmischste Zeit in Michelangelos Leben, zugleich auch die fruchtbarste. Mit dem Papste geriet er ein Jahr nach Beginn der Arbeiten am Grabmale in Streit, der seine Ursache in dem Auftrag hatte, die Decke der Sixtinischen Kapelle mit Gemälden zu schmücken. Michelangelo weigerte sich, die Arbeit zu übernehmen und entfloh nach Bologna.

Nach erfolgter Aussöhnung errichtete er in Bologna ein bald darauf zerstörtes Bronze-Standbild des Papstes und kehrte 1508 nach Rom zurück, wo er nun die Malereien in der Sixtinischen Kapelle begann, die ihn bis zum Jahre 1512 fast ausschließlich beschäftigten. Die Arbeiten am Juliusgrabe stockten während dieser Zeit vollkommen und wurden auch in den folgenden Jahren nicht erheblich gefördert, bis sie durch den Auftrag, einen Entwurf für die Ausschmückung von S. Lorenzo in Florenz zu machen und die Leitung der Ausführung zu übernehmen, ganz unterbrochen wurden. Dieser erneute Florentiner Aufenthalt begann 1515 und währte bis etwa 1527. Florenz verdankt dieser Zeit das zweite Riesenwerk: die Grabmäler der Mediceer. Die Arbeiten daran begannen etwa 1521, wurden aber bald durch den Kampf der Florentiner gegen die Medici unter-



Michelangelo: David.
Florenz.

brochen, bei dem sich Michelangelo auf die Seite der Florentiner, also gegen seine Auftraggeber stellte und die Leitung der Befestigungen der Stadt übernahm. Im Jahre 1524 wieder aufgenommen, blieb das Werk schließlich 1527 ganz liegen, nachdem zwei Grabmäler fertig waren, die später ohne Michelangelos Zuthun in der von ihm erbauten Mediceischen Grabkapelle aufgestellt wurden. Nach seiner endlichen Rückkehr nach Rom begann die Weiterarbeit am Juliusgrabe, nach neuen, schon wesentlich eingeschränkten Entwürfen, das endlich im Jahre 1545 in ganz verringerter Gestalt beendet und in S. Pietro in Vincoli aufgestellt wurde. Inzwischen war noch das größte Wandbild Michelangelos, das jüngste Gericht, an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle entstanden (1543). Dann begann die Thätigkeit als Baumeister an der Peterskirche und anderen römischen Bauten, die ihn bis an sein Lebensende hauptsächlich beschäftigten.



Fig. 467. Michelangelo: Sklave.
Paris. Louvre.

Aus seiner Jugendzeit sind nur Werke der Bildnerei erhalten und zwar zweierlei Art, die das Ringen nach selbständiger Ausdrucksweise erkennen lassen und zum Teil eine solche auch schon erweisen. Die eine Art sucht antike Gedanken wiederzugeben, wie ein hocherhabenes Flachbild, einen Kentaurenkampf darstellend, und der in Rom 1499 entstandene trunkene Bacchus. Auch gehört dazu, zwar nicht dem Stoff, aber der Auffassung nach, ein jugendlicher Johannes im Berliner Museum, bei welchem die Urheberschaft Michelangelos jedoch nicht ganz sicher ist.

Die andere Reihe wird durch biblische Stoffe vertreten, und hier folgt er mehr Florentiner Anschauungen, obwohl er darin noch viel selbständiger erscheint. — Als erstes Werk dieser Art ist die „Madonna an der Treppe" (Fig. 466) zu nennen, die eine Weiterbildung in der etwas späteren „Madonna mit dem Buche" erfuhr.

Das Hauptwerk ist jedoch die bereits vorerwähnte Pietá in S. Peter in Rom. Diese drei Werke sind für Michelangelos Madonnenauffassung bezeichnend. Aus der keuschen Jungfrau, der strahlenden Himmelskönigin, der Florentiner Patrizierin und dem schlichten Weibe Donatellos ist bei ihm die Mutter Gottes in wahrstem Sinne, das über das Menschliche hinaus erhobene, begnadete Weib geworden. Auf den beiden Flachbildern blickt sie mit dem Ausdruck einer Seherin geradeaus, der Ernst des streng geschnittenen Gesichts wird durch keinen freundlichen Zug gemildert. Das Streben nach möglichst geschlossenem Aufbau, nach gedrängtem Ausdruck spricht sich in der Zusammenhaltung der Linien aus, welche bei dem zweiten Flachbilde noch durch das engumgrenzende Rund verstärkt wird. Die Darstellung des Kindes hat sich ebenfalls geändert; während es bei der „Madonna an der Treppe" noch auf den Armen ruht, wird es jetzt älter dargestellt, so daß es nicht mehr getragen werden kann, sondern neben der Mutter steht oder sich dicht an sie schmiegt, wie in der Madonna zu Brügge. Die Mutter hält den Sohn erst wieder, als er, tot vom Kreuze genommen, in ihrem Schoße ruht: das ist der Inhalt der Pietá. So hatte noch kein Künstler vor ihm diesen Vorgang aufgefaßt und darzustellen verstanden. Der tiefste Schmerz konnte nicht ergreifender verdeutlicht werden, als es hier

geschieht, und doch ist alles so maßvoll, ohne jede äußerliche heftige Bewegung. — Zeitlich gehören die schon besprochene „Madonna mit dem Buche“, wie jene zu Brügge hinter das folgende Werk, mit dem die Reihe der Jugendwerke abschließt: dem „David“. Dieser vertritt jedoch eine ganz andere Seite Michelangelos: das Ringen mit der Form, um in dem Ganzen des Körpers das Seelische, die innere Bewegung des Geistes und Gemütes zum Ausdruck zu bringen.

Der Körper des David zeigt die Ungelenkheit, die der männlichen Jugend anhaftet. Die Hände und Füße sind groß, wie sie schon Verrocchio in seinem David bildete. Es ist der Augenblick vor dem Wurf gewählt, in dem David, den Angriff des Riesen erwartend, in ruhigem, selbstbewußtem Kraftgefühl die Schleuder in Bereitschaft hält. Im Gesicht prägt sich ruhige, abwägende Entschlossenheit aus. Vom Standpunkte der Handfertigkeit aus ist der David insofern ein Kunststück, als er aus einem, zum Teil schon von einem anderen Künstler und für eine andere Arbeit behauenen Marmorblock gemeißelt wurde.

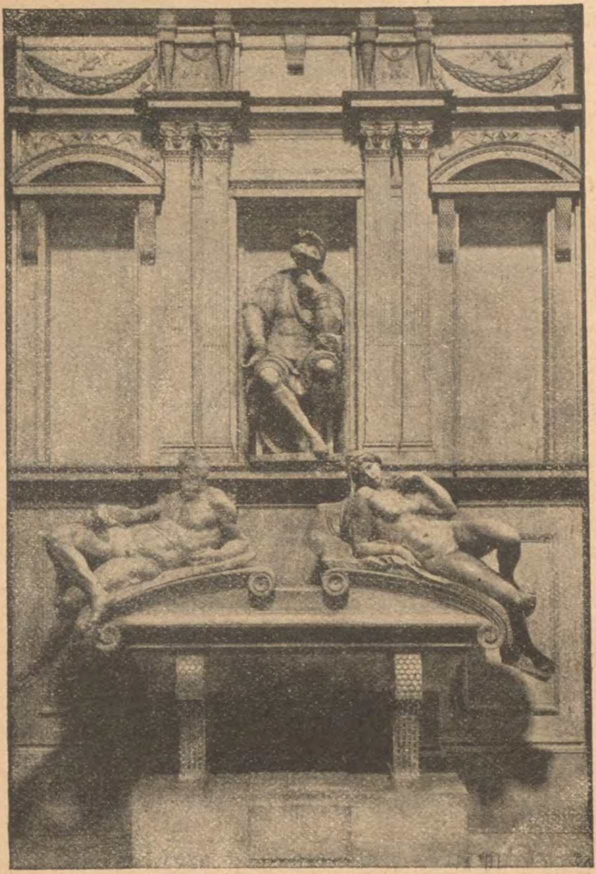


Fig. 468. Michelangelo: Grabmal des Lorenzo Medici.
Florenz. S. Lorenzo.

Den letzten Schritt zur Vollendung machte Michelangelo in den Bildwerken für das Juliusgrab, die etwa 1512 in Rom in Angriff genommen wurden. Nach dem ursprünglichen Plane wollte Michelangelo ein Werk schaffen, welches an Gewaltigkeit ebenso alle Bildnerei übertreffen sollte, wie die Peterskirche alle Bauten. Das Grabmal war als freistehender Bau mit mehreren Geschossen gedacht. Am unteren Teil sollten gefesselte Gestalten — die „Sklaven“ — die eroberten Provinzen verkörpern, den Oberbau neben dem knienden, von zwei Engeln gehaltenen Papste sinnbildliche und biblische Gestalten und die Madonna schmücken. Im ganzen waren über 40 Standbilder, abgesehen von den Flachbildern, in Aussicht genommen. — Von all dem Geplanten wurde nur ein Bruchteil fertig, von dem auch nur das Standbild des „Moses“ an dem Denkmal in seiner heutigen Gestalt Verwendung fand.

Man kann sich einen ungefähren Begriff von der Großartigkeit der Anlage machen, wenn man bedenkt, daß diese Gestalt für das Obergeschoß bestimmt war. Der Moses ist wohl die großartigste Schöpfung Michelangelos; er ist in dem Augenblick heftigster innerer Erregung dargestellt, in welchem er die Anbetung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will, um seinem ungeheuren Zorn Luft zu machen, welcher die ganze Gestalt von der Stirne bis zu den Fußspitzen durchdringt. Es ist die Leidenschaftlichkeit eines „Ueber-

menschen", die loszubrechen droht. — Von den übrigen Figuren wurden nur zwei Sklaven fertig, die sich jetzt im Louvre befinden, von welchen insbesondere der Eine (der Sterbende) hinsichtlich der edlen Körperformen und des Ausdruckes seelischen und körperlichen Schmerzes wohl unübertroffen dasteht (Fig. 467).

Zwar nicht ganz vollendet, aber doch als Ganzes abgeschlossen erscheinen die Grabmäler der Medici, für welche Michelangelo auch den Raum selbst schuf, so daß hier Bau und Bildnerei einheitlich zusammenstimmen. Die Anordnung beider Denkmäler ist die gleiche; jedes enthält drei Gestalten; oben in einer Nische das Bildnis des Verstorbenen, darunter, auf einem Sarge ruhend, ein Mann und ein Weib, welche bei dem einen Grabmal mit „Tag und Nacht", bei dem anderen als „Morgenröte und Abend" bezeichnet werden. Die Gestalten der Herzoge sind keine Ebenbildnisse, sondern dichterisch erfundene Ver-



Fig. 469. Michelangelo: Die Nacht.
Florenz. Mediceer-Kapelle. S. Lorenzo.

körperungen der geistigen Eigenart der Dargestellten. Lorenzo ist gewissermaßen das Urbild eines „Denkers", Giuliano jenes des thatkräftigen Feldherrn. Vollendet sind nur die beiden weiblichen Figuren. Morgenröthe und Abend sind in zwangloser Haltung dargestellt und der Linienfluß ist hier von wundervoller Schönheit. Bei der Nacht ist die Stellung zwar gekünstelt und unnatürlich, aber der Ausdruck von Trauer ist so ergreifend, daß man darüber alle Mängel vergißt. Wer die „Nacht" je gesehen, wird zeitlebens den Eindruck nicht vergessen (Fig. 468 u. 469).

In der Kapelle befindet sich eine sitzende Madonna, zwar unvollendet, aber dennoch von packender Wirkung. Die Haltung und die Bewegungen mögen gesucht und gewaltsam erscheinen, dies ist aber bedingt durch den Aufbau der Gruppe, welcher durch den Zusammenklang der Linien von mustergültiger Schönheit ist. Der Gegensatz zwischen dem träumerischen Ernst Marias, welche von der Ahnung des kommenden großen Leides erfüllt

erscheint, und der unbefangenen Genußfreude des Kindes giebt den Grundton ab für die Stimmung ergreifender Schicksalsschwere.

In den Werken der letzten Zeit, wie dem sterbenden Adonis und der Pietá im Dom zu Florenz, zeigt sich das Bestreben nach Wirklichkeitstreue, welche auf jegliche Verschönerung verzichtet. Eine über das gewöhnliche Maß hinausragende Großartigkeit der Auffassung ist aber auch diesen Werken eigen. Die Unrast, welche in Michelangelos Wesen lag, ließ ihn selten dazu gelangen, seine künstlerischen Gedanken völlig und klar auszuführen. Man merkt die Ungeduld, mit welcher er den Stein bearbeitete, um das, was seine Seele erfüllte, in Erscheinung zu bringen; war die Hauptsache erreicht, der Grundgedanke ersichtlich, dann verlor er die Lust, die feinen Einzelheiten herauszuarbeiten, weil bereits neue Pläne seinen rastlos thätigen Geist beschäftigten. Er konnte eben nur großzügig schaffen und hätte wohl Schüler und Mitarbeiter bedurft, welche in verständnisvollem Eingehen auf seine Absichten das Untergeordnete ausgeführt hätten, wie z. B. Raphael solche fand.

Nachfolger Michelangelos. Seine Gehilfen und Schüler standen jedoch zu tief unter ihm, so sehr sie auch sich bemühten, ihm nachzueifern. Michelangelos Kunst beruht ganz auf dem Eigenpersönlichen, das bei ihm gewaltig und übergroß war, und für welches er seine ureigene Formensprache fand. Diese konnten die Nachfolger wohl ablernen, aber sie hatten aus Eigenem nichts „Großes“ zu sagen. So deckten sich die großen Formen nicht mehr mit dem gedanklichen Inhalt und an diesem Widerspruch krankten auch die Werke der Begabteren, welche vielleicht Erfreuliches geschaffen hätten, wenn sie eine ihrem künstlerischen Wesen entsprechende, eigene wenn auch bescheidenere Formgebung gewählt hätten. Unter diesen begabteren Nachfolgern sind hauptsächlich zwei zu nennen. Pierino da Vinci, dessen Arbeiten von hoher Anmut sind, der aber in jungen Jahren starb, und Baccio Bandinelli, der in seiner Eitelkeit als Nebenbuhler Michelangelos auftrat und sein unleugbares Talent dabei vergeudete. Er wollte dem Meister gleichkommen, ja ihn übertreffen und wurde nur ein Nachäffer. Wie groß der Abstand ist, ersieht man aus der Gruppe des Hercules und Cacus, die ein Seitenstück zum David sein sollte; und welches Urteil die Zeitgenossen fällten, ergiebt sich daraus, daß die herzogliche Polizei einige der Spötter über dieses Werk ins Gefängnis setzen mußte.

b. Deutschland.

Nordische Renaissance-Baukunst. Gleichwie die Gotik, als eine nordische Bauweise, in Italien nicht zum Durchbruche und siegreichen Herrschaft gelangen konnte und „volksfremd" geblieben war, so erging es nun ähnlich der Renaissance-Bauweise in Deutschland, auch in Frankreich und im übrigen Norden, kurz überall dort, wo seinerzeit der „germanische Geist" maßgebend gewesen war.

Zwei Gründe kommen für diesen verschiedenen Entwickelungsgang hauptsächlich in Betracht. Der „romanische Stil" war im wesentlichen dem Norden wie dem Süden gemeinsam und hatte nur in den verschiedenen Gruppen eine besondere Ausbildung gefunden. In Frankreich und Deutschland war dann die dem Volksgeiste entsprechende gotische Bauweise entwickelt worden, während man in Italien noch an dem romanischen Stil festhielt, dessen „antike Grundzüge" hier gewissermaßen im Volkstum wurzelten, das für den „Geist" der Gotik nicht empfänglich war. Es war daher nur völlig natürlich, daß sich in Italien der Fortschritt auf der Grundlage der Antike vollzog und somit an den romantischen Stil sich jener der Renaissance anschloß. Im Norden bestand nun kein „inneres" Bedürfnis nach einer solchen Rückkehr zu dem antiken Wesen, da ja der Fortschritt zu einer neuen Richtung bereits erfolgt war.

Ein mehr äußerlicher Grund trat dann noch hinzu. Allerorts hatte man Kirchen im gotischen Stile zu bauen begonnen, und die meisten waren um die Mitte des 15. Jahrhunderts noch nicht vollendet. Zu bedeutenderen Neuanlagen bestand kein dringlicher Anlaß, dagegen mußte man das Angefangene vollenden. Es fehlte somit geradezu die Gelegenheit, eine neue Bauweise einzuführen, soweit es sich um großartige Kirchen handelte. Sie konnte vorerst nur bei weltlichen Bauten in Betracht kommen; doch auch an solchen war zur gegebenen Zeit in Deutschland das Bedürfnis geringer, da es zu Ende des 15. Jahrhunderts nicht so viel prunkliebende Fürsten gab, wie in Italien, und die Städte mit öffentlichen Gebäuden bereits versorgt waren. Im übrigen hielt namentlich die Bürgerschaft auch an dem Herkömmlichen, d. h. der Gotik, fest und war für grundstürzende Neuerungen nicht leicht zu gewinnen.



Fig. 470. Kilianskirche zu Heilbronn.

Eigenart der deutschen Renaissance. Daraus ergab sich nun, daß im Norden die Bauweise der Früh- und Hoch-Renaissance in der reinen Form, wie sie in Italien aufgekommen war, nur in vereinzelten Fällen zur Anwendung gelangte und erst die Richtung der Barock-Zeit allgemeinere Aufnahme fand. Wenn man daher von einer deutschen — oder nordisch-germanischen — Re-

naissance spricht, so hat man es mit einem Misch-Stil zu thun, dessen wesentliche Grundzüge noch gotisch sind und der nur im Aeußerlichen, in dem Zierwerk, antike Formen aufgenommen hat.

In der Grundanlage und in der ganzen Baufügung bleibt die deutsche Renaissance den Grundsätzen der Gotik treu; wir finden die Entwicklung in die Höhe, die schlanken Verhältnisse, die Verringerung der Mauermassen, die Steildächer und Hochgiebel festgehalten. Ein Zugeständnis an die neue Richtung liegt darin, daß man das Innere weiter und ge-



Fig. 471. Rathaus in Köln.

räumiger, die Stockwerke etwas niedriger gestaltet, also das Verhältnis zwischen Höhe und Breite zu Gunsten der letzteren sich verschiebt.

Schon in der sogenannten spätgotischen Zeit hatte sich der innige Zusammenhang zwischen Baufügung und Schmuckwerk, der ein Hauptgrundzug der Hochgotik war, gelockert; das letztere wurde willkürlich, ohne Rücksicht auf die bauliche Einheit, beigefügt und erscheint gewissermaßen unabhängig als rein äußerliches Beiwerk. Dies erleichterte nun die Aufnahme antiker Zierformen, da diese überhaupt nicht mehr durch die Baufügung bedingt und mit dieser in voller Uebereinstimmung sein mußten. Man fügte also die flachen Wandpfeiler und Halbsäulen mit den römischen Kapitälen, die Gesimse und das vielgestaltige Zierwerk von Blumengewinden, Laub, abenteuerlichen Tier- und Menschengestalten, neben den gotischen Pfeilern und Spitzbogen ein, ersetzte die Fialen (Spitzpfeiler)

durch Kegel, Obelisken oder geschweifte Aufsätze, schloß die Fenster oben mit Rundbogen oder Flachbogen, vielfach auch gerade ab, oder bildete das gotische Stab- und Maßwerk um, indem man beispielsweise die Pfosten durch Tragfiguren ersetzte. Auch das Rippenwerk spitzbogiger Gewölbe erhält zuweilen antike Formen. Kurz gesagt, es zeigt sich eine Vermengung des Gotischen und Antiken, ersteres giebt die Grundzüge und Leitlinien, letzteres die äußerliche Bildung der Formen an. Daß dadurch die innere Einheitlichkeit, die Uebereinstimmung der Teile mit dem Ganzen verloren gehen mußte, ist begreiflich; es war auch nicht leicht, diese verschiedenen Grundteile mit einander in Einklang zu bringen, immerhin ergab sich aber daraus eine eigenartige, oft ungemein reizvolle Wirkung. Man kann diese



Fig. 472. Rathaus in Rothenburg o. T.

deutsche Renaissance in hohem Sinne „malerisch“ nennen; ihre Schöpfungen sind zierlich und gefallsam und machen mit ihrem reichen Schmuck und durch ebenmäßige Verhältnisse einen nachhaltigen Eindruck auf das Auge.

Als ein Hauptverdienst darf man es den Baukünstlern jener Zeit anrechnen, daß sie Maß zu halten verstanden und ihrer lebhaften Einbildungskraft nicht ungezügelten Lauf ließen. Die Formen der italienischen Renaissance waren ihnen hauptsächlich durch die Werke der Maler und Bildner vermittelt worden; und darin lag auch ein gewisser Vorteil, denn dies bewahrte sie vor bloßer Nachahmung und gab eigentlich nur „Anregung“ zur Verwertung und Ausgestaltung derselben.

Wenn auch die deutschen Baumeister durch die Zunfteinrichtung immer etwas im Banne des Handwerksmäßigen gehalten wurden und nicht zur freien und vollen Entfaltung ihrer künstlerischen Persönlichkeit gelangen konnten, so besaßen sie doch eine so reiche schöpferische Kraft und Erfindungsgabe, daß sie völlig Selbständiges leisten konnten. Vermochte

sich der Einzelne nicht allzuhoch über seine Genossen zu erheben, so stand dafür die Gesamtheit auf einer höheren Stufe, das Durchschnittsmaß war künstlerisch bedeutender. Auch in der Arbeitsfertigkeit sind die deutschen Baumeister durchwegs hervorragend. Diese gründliche Tüchtigkeit lag ebenso im deutschen Wesen, wie die tiefe Empfindung und dichterische

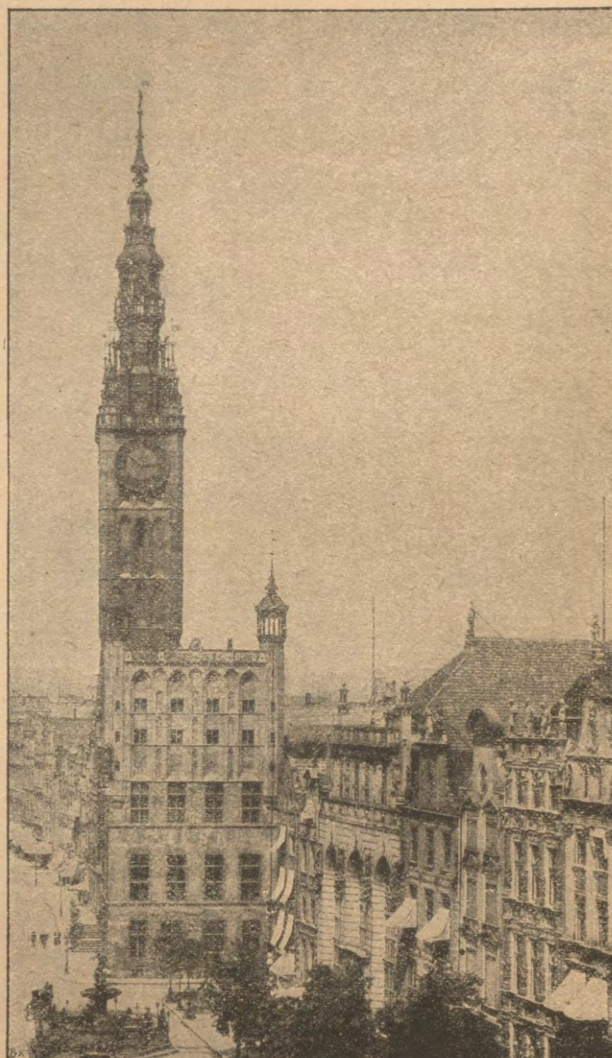


Fig. 473. Rathaus und Bürgerhäuser in Danzig.

Stimmung. So wurden denn auch die Renaissanceformen im Sinne dieser deutschen Eigenart frei behandelt und geadelt.

Besondere Eigentümlichkeiten. Da die deutsche Renaissance eines sogenannten „Systems" entbehrt, d. h. kein oberstes Gesetz den Zusammenhang der Teile unter einander oder die Gliederung des Ganzen regelt, so genügt es auch, nur auf einzelne Eigentümlichkeiten dieser Richtung hinzuweisen.

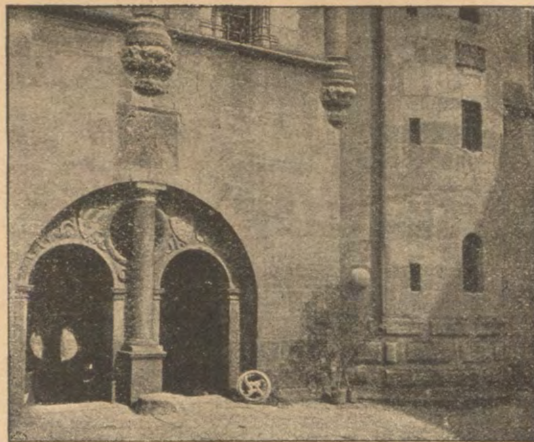


Fig. 474. Nürnberg. Hof in der Hirschelgasse.

Im Aeußeren der Bauten wird auf ein Ebenmaß der Teile (Symmetrie) verzichtet, im Gegenteile sucht man durch Zusammenstellung ungleichartiger Massen — also durch Gegensätze — die malerische Wirkung zu erzielen. Neben großen, wenig oder nur einfach gegliederten Mauerflächen finden sich dann reich verzierte Teile, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen sollen, wie Erker und Giebel; sehr beliebt ist die Anfügung von Treppentürmen. Besonders schmuckvoll gestaltet man die Thoröffnungen, bei denen gotische Bildungen mit antiken Formen vermischt werden; am häufigsten sind sie rundbogig, manchmal werden sie mit Nischendächern versehen oder erhalten Giebelaufsätze. In dieser Verwendung verschiedenartiger, eigentlich widerspruchsvoller Einzelheiten bekunden die Baukünstler eine ungemeine fruchtbare Erfindungsgabe und erzielen durch die Fülle der Schmuckformen einen hohen Augenreiz.

Bei den Giebeln behielt man aus der spätgotischen Zeit die treppenartige Abstufung bei, ersetzte aber vielfach die geradlinige durch eine geschwungene, krummlinige (Curven). Sie werden wagerecht und senkrecht gegliedert, erhalten oft mehrere Stockwerksreihen von Fenstern und werden mit Nischen, Wandpfeilern, Gesimsen und allerlei Figurenwerk ausgestattet.

Die Erker behandelt man wie einen ganz selbständigen Teil, der dem Ganzen gewissermaßen nur angeheftet ist. Sie sind rund, viereckig oder mehreckig gestaltet, werden in der Regel von mehreren auskragenden Tragsteinen gestützt und erhalten ebenfalls einen ungemein reichen Schmuck in der gleichen Weise, wie die Thoröffnungen.

Bei den Säulen wich man vielfach von den streng geregelten Formen der Antike und Gotik mit freier Willkür ab und bildete nicht nur Sockel und Knauf ganz im Sinne des Schmuckhaften um, sondern gab auch dem Schafte eine reiche Gliederung. Gedrehte und ausgebauchte Schäfte (Docken- oder Balusterform) stellen noch die einfacheren Formen dar; mit Vorliebe nahm man jene der Leuchter zum Vorbild: mit vortretenden Ringen, Einschnürungen, Ausbauchungen, daher auch diese Art als Kandelabersäulen bezeichnet wird.

Im Inneren werden die Kreuz- und Netzgewölbe zwar auch noch angewendet, häufiger aber findet sich die reich gegliederte Kassetendecke aus Holz oder Stuck, welche Gelegenheit bot, eine Fülle von Schmuckwerk, bildnerischer und malerischer Art, anzubringen. Ebenso wird die Täfelung der Wände jetzt — aus dem gleichen Grunde — immer mehr üblich, wobei man anstatt einfacher Rahmen mit Ziermusterfüllung bauliche Formen (Säulen, Gesimse) zur Gliederung verwendet und die Füllung mit bildnerischem Schmuckwerk verschwenderisch ausstattet.

Zierwerk. Wie aus dem bisher Gesagten schon hervorgeht, spielt das Zierwerk die Hauptrolle. Auch hierbei vermengt man verschiedene Grundzüge miteinander. In der gotischen Zeit kamen geometrische und pflanzliche Formen (der Natur ziemlich getreu nachgeahmte Laubblätter) zur Verwertung; die italienische Renaissance bevorzugte das Rankenwerk (Laub- und Blumengewinde) in schwungvoll „stilisierten“ d. h. frei erfundenen Bildungen, in welches dann noch Tiere, Köpfe und Fabelgestalten eingefügt wurden. (Diese Art Zierwerk bezeichneten die Italiener mit „Grottesco“, es wurde zunächst in farbiger Malerei ausgeführt und dann auch in Stuck u. s. w. bildnerisch verwertet.) — In Deutschland gab man die geometrischen Muster nicht ganz auf, sondern bildete

sie nur im Sinne des Rankenwerkes um, indem die geschwungenen Schneckenlinien an Stelle der geraden und regelmäßigen Kreislinien traten. Man nennt diese eigen-deutsche Form „Beschläge-Ornament", weil es wie aus Metall herausgeschnitten und aufgeheftet erscheint. Dieses ursprünglich rein flächenhafte Zierwerk wurde dann weiter dahin ausgebildet, daß die Enden der geschwungenen Linien aus der Fläche herausgehoben und aufgerollt wurden (Rollwerk). Man verband nun nicht selten Ranken- und Rollwerk miteinander, woraus sich mannigfache Mischformen ergaben. Entbehrt nun auch dieses Zierwerk der Einheitlichkeit und des innerlich gesetzmäßigen Zusammenhanges, so ist es dafür in höchstem Grade wirkungsvoll und erfreut das Auge durch das wechselnde, die Einbildungskraft anregende Spiel der Linien.

Kirchenbau. Wie ich bereits oben erwähnte, kamen für die Bauthätigkeit in der neuen Richtung die Kirchen fast gar nicht in Betracht. Auch die religiöse Bewegung der

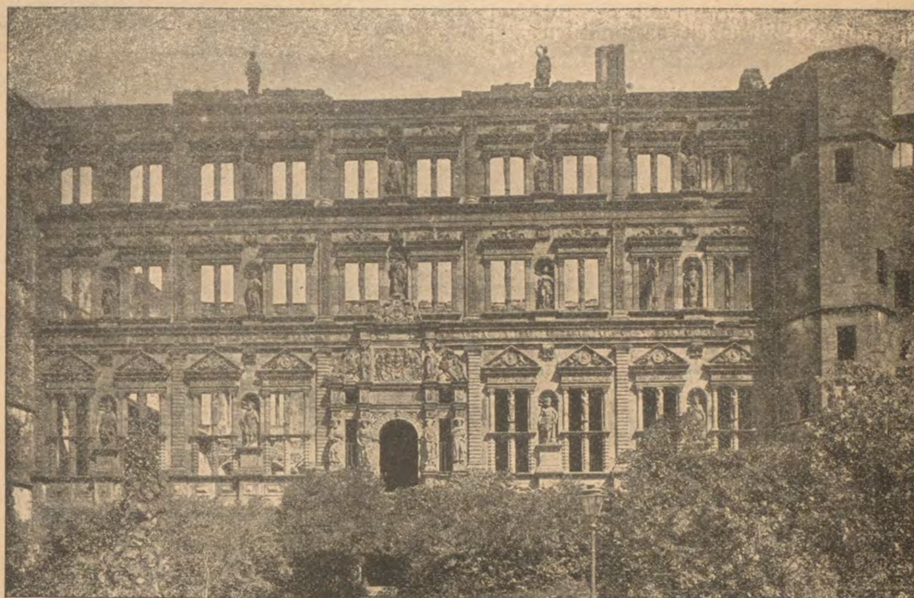


Fig. 475. Otto Heinrichsbau in Heidelberg.

Reformation blieb zunächst ohne Einfluß, da man in den protestantischen Gegenden einfach die bestehenden Kirchen benutzte. Der Gottesdienst des neuen Bekenntnisses stellte allerdings andere Anforderungen an den Kirchenbau als der katholische, da in demselben die Predigt die Hauptsache war und somit die Kanzel gewissermaßen den Mittelpunkt eines breiträumigen Inneren zu bilden hatte. Da aber gerade im Norden einerseits viele romanische Kirchen bestanden, andererseits die gotischen meist die Hallenform besaßen, so war diesem Erfordernis der Weiträumigkeit vorläufig genügt. Erst später entwickelte sich ein protestantischer Kirchenstil, welcher auf Anlage großer Hallen oder Saalbauten ausging.

Wenn man jedoch zu Neubauten schritt, so begnügte man sich meist damit, gotische Grundformen mit solchen der Renaissance zu vereinigen, was eine oft recht anziehende Mischung ergab. Ein Beispiel hierfür ist die St. Kilianskirche in Heilbronn, welche um 1510—29 erbaut wurde (Fig. 470).

Rathäuser. Die neue Bauweise konnte sich somit nur in weltlichen, bürgerlichen und fürstlichen Bauten kundgeben. Zur Errichtung von Rathäusern bestand in den großen deutschen Städten vorerst auch noch wenig Anlaß, höchstens daß man den bestehenden gotischen

Bauten neue Teile anfügte, in welchen Renaissanceformen verwendet wurden, so beispielsweise in Köln (Fig. 471), wo eine prächtige Vorhalle an das gotische Rathaus angebaut wurde, und in Lübeck, wo man ein neues Treppenhaus und eine Bogenhalle errichtete. Dagegen war in den kleineren Städten, die erst jetzt allmählich emporgekommen waren, die Bauthätigkeit in dieser Hinsicht größer; in solchen finden sich daher die Rathäuser im deutschen Renaissancestil, die meist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Eines der frühesten ist jenes in Görlitz (1537), aus der Mitte des Jahrhunderts stammt das in Mülhausen (Elsaß); dann folgten Altenburg, Schweinfurt, Rothenburg, Emden u. a. Unter diesen Bauten ist wohl das schönste das Rathaus von Rothenburg ob der Tauber, welches mit seiner mächtigen Vorhalle und Freitreppe einen großartigen Eindruck macht (Fig. 472). Beachtenswert ist ferner der 1556 errichtete Turm des Rathauses in Danzig (Fig. 473).

Bürgerhäuser. Weit zahlreicher und auch bemerkenswerter als die öffentlichen Gebäude sind die Bürgerhäuser, die in jener Zeit errichtet wurden. Auch dies findet



Fig. 476. Hof des alten Schlosses in Stuttgart.

eine natürliche Erklärung darin, daß damals der allgemeine Wohlstand des Bürgertums einen Höhepunkt erreicht hatte, und die reichen Kaufherren in der Lage waren, auch ihre Häuser prächtig zu gestalten.

Die ganze Anlage der Städte bedingte es, daß die Wohnhäuser meistens nur ihre Schmalseite der Straße zuwandten, dafür aber sich weit zurück in die Tiefe erstreckten; die Straßenseite ist daher in der Regel mit einem Giebel bekrönt. Erker sind häufig, bisweilen findet sich auch ein Treppenturm; den schmalen Höfen entlang laufen in den Stockwerken offene Gänge mit Bogenstellungen. Was jedoch besonders hervorgehoben werden muß, das ist die geschickte Anpassung der einzelnen Bauten an die ganze Umgebung, so daß stets ein schönes Zusammenstimmen erzielt wird, welches den großen Reiz dieser Plätze und Straßen bedingt.

Bemerkenswert ist auch der namentlich in den niederdeutschen Gauen, teilweise auch am Rhein und in Schwaben übliche Fachwerkbau mit vorkragenden Stockwerken (das obere tritt über dem unteren nach der Straße zu hervor); bei dieser Art steht das Schmuckwerk im engen Zusammenhang mit der baulichen Fügung und dieser Einklang ist ein bedeutsamer

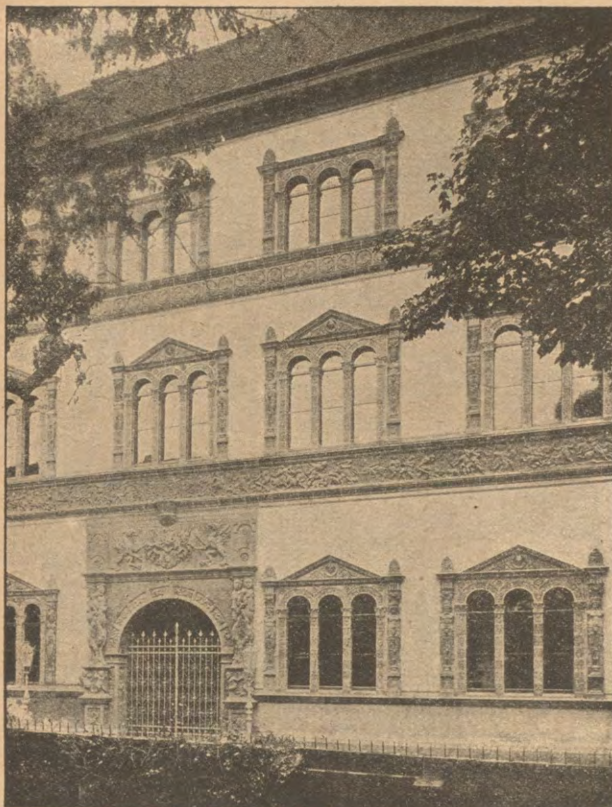


Fig. 477. Fürstenhof zu Wismar.

Vorzug, zumal sich immer auch eine gefällige Wirkung damit verbindet. — Hinsichtlich der Wohnhäuser zeigt auch jede Stadt eine besondere örtliche Eigenart. Am reichsten entfaltete sich diese Bauweise in den süddeutschen Handels- und in den Hansastädten; in der Neuzeit ist freilich viel davon verschwunden, am besten bewahrt ist die deutsche Renaissance-Eigenart noch in Nürnberg (Fig. 474), dann in Bremen und Danzig. Für den obenerwähnten Fachwerkbau finden sich schöne Beispiele in Braunschweig, Hildesheim, dann in der Altstadt Stuttgarts.

Schloßbauten. Prunkvoller als die bürgerlichen Bauten, die ja mit beschränktem Raume zu rechnen hatten und sich gegebenen Verhältnissen anpassen mußten, erscheinen natürlich die Schloßbauten. Mit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts vollzog sich auch die Umwandlung der wehrhaften Burgen in Schlösser. Mehr vielleicht noch als der „ewige Landfrieden“ von 1495, durch welchen das Fehderecht der Ritter und Herren abgeschafft wurde, trug dazu die Umgestaltung des Kriegswesens durch das „Schießpulver“ bei; denn Kanonen gegenüber konnten die alten Burgen nicht standhalten. Bei Neubauten ließ man daher die Rücksicht auf die Wehrhaftigkeit fallen und nahm mehr Bedacht auf die Bequemlichkeit, in welcher Hinsicht sich ja auch die Ansprüche gesteigert hatten, und auf prächtiges Ansehen.

Der Uebergang vollzog sich allerdings allmählich, da ja vielfach die alten Burgen nur umgebaut wurden, wobei die Grundanlage erhalten blieb und mehr nur das Aeußere neue Gestaltung erhielt. Bei Neubauten wird jedoch bereits auf Regelmäßigkeit des Grundplanes und Geräumigkeit gesehen. Das Schloß erhält einen großen Hof, breite Gänge, auf welche die einzelnen Gemächer ausmünden (bei den Burgen gingen sie ineinander, d. h. die ganze Flucht hatte nur einen oder zwei Ausgänge ins Freie); ein weiträumiger Festsaal und eine Schloßkapelle dürfen nicht fehlen, statt der Wendeltreppe kommen allmählich die breiten Freitreppen in Aufnahme.

Otto Heinrichsbau in Heidelberg. (Fig. 475.) Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurden vielfach italienische Baumeister berufen, welche ihre heimische Art einführten und die eigentliche deutsche Renaissance-Bauweise in den Hintergrund drängten. Zu den frühesten Werken der letzteren zählen das von Kaiser Ferdinand I. erbaute Belvedere auf dem Hradschin in Prag und das Schloß von Tübingen (in seinen Hauptteilen). Der bedeutendste und schönste Bau, welcher alle Eigenschaften des neuen Stiles in prächtiger Vollendung zeigt, ist der Otto Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses (1556—59). Ebenmäßigkeit der Verhältnisse und der Gliederung, die Zierlichkeit in der Gestaltung der Einzelheiten —

besonders die zweiteiligen Fenster sind beachtenswert — die Fülle des bildnerischen Schmuckes, in welchem sich der Erfindungsreichtum der deutschen Baukünstler kundgiebt, zeichnen dieses Meisterwerk vor allem aus. Der innere Zusammenhang des Schmuckes mit der Baufügung erscheint in einer sonst seltenen Weise gewahrt. Die Wandpfeiler und Halbsäulenordnungen sind nicht blos mit Rücksicht auf malerische Wirkung angeordnet, sondern fügen sich natürlich in den Aufbau ein; das Zierwerk ist mit feinem Schönheitsgefühl verteilt und auf einheitliche Wirkung gestimmt.

Schloßhof in Stuttgart. Als ein Muster prächtiger Hofanlage ist der alte Schloßhof in Stuttgart zu nennen. Der schönste schwäbische Bau, das Lusthaus daselbst, ist leider in der Neuzeit niedergerissen worden. Von sonstigen besonders beachtenswerten Schloß-

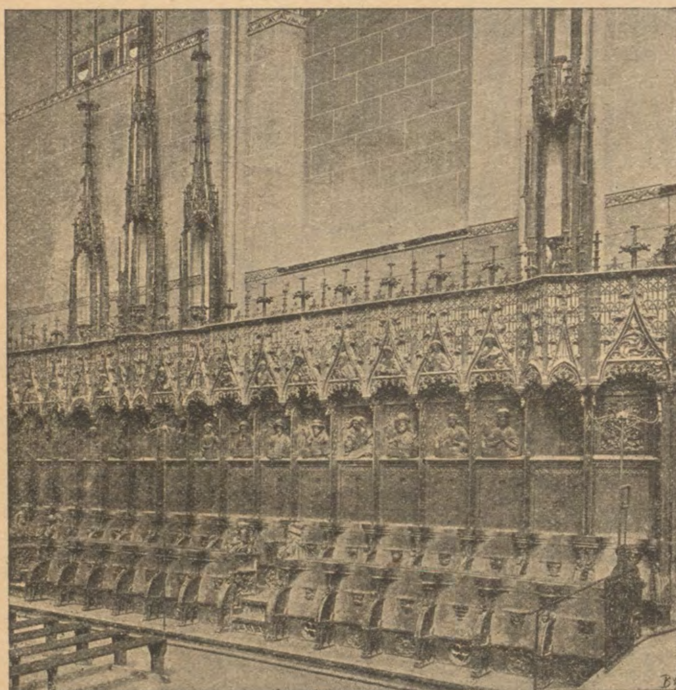


Fig. 478. Syrlin: Chorstühle im Münster zu Ulm.

bauten wären noch jene zu Freising, Landshut, Bamberg, die Plassenburg bei Kulmbach (sämtlich in Bayern), dann in Torgau und Brieg zu nennen (Fig. 476).

Fürstenhof in Wismar. Eine besondere Erwähnung verdient der Fürstenhof in Wismar, weil hier die deutsche Renaissance auf den Backsteinbau angewendet erscheint und zwar in künstlerisch vollendeter Weise. Auch hier finden wir edle Verhältnisse, schöne Gliederung der Flächen durch Wandpfeiler und Friese, die mit Flachbildwerken versehen sind, namentlich aber ungemein malerisch behandelte (dreiteilige) Fenster. Für Norddeutschland ist dieser Bau ebenso bedeutsam, als „feinstes" Werk deutscher Renaissance, wie der Otto Heinrichsbau für Süddeutschland (Fig. 477).

Niederlande und Dänemark. Zur „deutschen Gruppe" gehören in diesem Zeitraume auch die Niederlande und Dänemark, obwohl man in den ersteren mehr als in Deutschland die italienischen Vorbilder studierte. Immerhin verwertete man sie im heimischen Geiste unter starker Betonung des Malerischen. Das bedeutendste Werk des 16. Jahrhunderts ist das Rathaus zu Antwerpen.

Deutsche Bildnerei nach 1450. Zur Zeit, als Ghiberti und Donatello in Italien die neue Richtung der Bildnerei begründeten, war man in Deutschland noch völlig in den Ueberlieferungen der „Gotik" befangen. Es ist dies auch begreiflich, jene beherrschte das Bauwesen und von diesem blieb die Bildnerei gänzlich abhängig, während in Italien



Fig. 479. Altar der Kilianskirche.
Heilbronn.

letztere sich selbständig zu machen begann. Die Bauweise der Gotik erheischte jene strenge Unterordnung der Bildnerei schon aus dem Grunde, weil sie derselben nur einen beschränkten Raum überließ, an und zwischen den Säulen und in den Bogenfeldern war kein ausreichender Platz zur „freien" Entfaltung bildnerischer Kunst, deren Formen sich vielmehr den baulichen anschmiegen mußten. — Die deutschen Bildner hatten auch keine Gelegenheit

ihren Blick an den Formen der Antike zu schulen und dadurch zu einem geläuterten, d. h. von der künstlerischen Einbildungskraft gefundenen Schönheitsbegriff zu gelangen. Sie blieben ausschließlich auf die Beobachtung der Natur angewiesen, und hierin waren sie auch ungünstiger gestellt als die Italiener, denen auch im gewöhnlichen Leben das Schöne reichlicher sich darbot. Die Tracht zu Beginn des 15. Jahrhunderts war nichts weniger als schön, vielmehr in abenteuerlicher Weise entartet und verhinderte geradezu den Blick, die Formen des ganzen Körpers zu erfassen. Der beweglichere Südländer lebt auch mehr mit dem „ganzen Leibe", und drückt seine Empfindung in allen Bewegungen desselben aus.



Fig. 480. Veit Stoß: Altar in der Marienkirche.
Krakau.

Man betrachte nur einmal einen erregten Romanen: nicht nur in den Zügen und den Augen, sondern auch in den ausdrucksvollen Geberden, in der gesamten Haltung des Körpers, von den Fingern bis herab zu den Füßen, prägt sich das leidenschaftliche Gefühl aus. Die italienischen Bildner waren daher gewohnt, die ganze körperliche Erscheinung ins Auge zu fassen, während die Deutschen sich auf den „Kopf" beschränkten, und daher ihr Schönheitsgefühl nur in diesem zur Geltung bringen konnten.

Dem Deutschen ist auch nicht jene natürliche Anmut im Gebahren und Bewegen zu eigen, welche die Südländer besitzen, bei ihm überwiegt das Kräftige, und wenn noch dazu, wie im 14. und 15. Jahrhundert, Sitten und Gebräuche auf das Derbe und Rauhe



Fig. 481. Veit Stoß: Der englische Gruß.
Nürnberg. Lorenzkirche.

gestimmt sind, so kann auch der Künstler aus seiner Umgebung keine Vorbilder für Anmutig-Schönes holen. Die zunftmäßige Gebundenheit ließ auch die persönliche künstlerische Begabung nicht voll zum Durchbruch kommen; die deutschen Bildner verblieben in der bürgerlichen Stellung von „Handwerksmeistern“, und ihrer Kunstübung haftete davon immer etwas an. Wir sehen auch in Deutschland nicht die einzelne Persönlichkeit hervortreten, sondern nur die „Werkstatt“ oder „Schule“; nur bei wenigen Arbeiten kennen wir den Namen des Urhebers.

Holzschnitzerei. Bezeichnend für die deutsche Bildnerei ist auch die Vorliebe für Holzschnitzerei, während man in Italien fast ausschließlich in Stein und Erz schuf. Bei der Besprechung der Malerei wurde schon darauf hingewiesen, daß die Herstellung von Altären eine Hauptaufgabe der künstlerischen Thätigkeit war. Dadurch wurde eine enge Verbindung zwischen Malerei und Bildnerei herbeigeführt, und die Meister waren daher vielfach in beiden Zweigen bewandert. Nahm die deutsche Malerei bildnerische Formen auf, so wurde andererseits die Bildnerei wieder zu einer Berücksichtigung des Malerischen angeleitet und gelangte so allmählich dahin, die Härten und Schärfen der Formen zu mildern.

Die Schwächen, welche jedem der beiden Kunstzweige anhafteten, treten auch in den bemalten Holzschnitzereien am wenigsten zu Tage, und der Hauptvorzug: die Lebenstreue wird dafür hervorgehoben. Die ausdrucksvollen Köpfe wurden naturwahr mit wohlerwogener Abtönung bemalt, während die Formgebung der Gewandung wieder der malerischen Farbenstimmung sich anpaßte. An den Werken, bei welchen die Farbe noch gut erhalten ist, wird durch dieses einheitliche Zusammenwirken ein wahrhaft „schöner“ Eindruck erzielt.

Ulmer Schule. Die Hauptstätten der Holzschnitzerei finden wir in Süddeutschland und am Rhein; die bei der Malerei bereits erwähnten Städte waren auch Sitze von Bildnereischulen oder richtiger Werkstätten. Unter diesen Orten nimmt um die Mitte des 15. Jahrhunderts Ulm die erste Stelle ein, wo Hans Schühlein und die beiden Jörg Syrlin (Vater und Sohn) ganz Vorzügliches leisteten. Insbesondere kann Jörg Syrlin der Aeltere (1430—91) als der beste Vertreter der ganzen damaligen Kunstweise in der Holzschnitzerei betrachtet werden.

Syrlin. Sein Hauptwerk sind die Chorstühle im Ulmer Münster (um 1474), die wohl zu den schönsten ihrer Art gehören (Fig. 478). Schon die bauliche Anlage des Gestühles, das an beiden Seitenwänden des Chores sich hinzieht, zeigt eine treffliche Gliederung; die 5,4 m hohe Rückwand ist mit einem Gesimse abgeschlossen; an den beiden Enden und in der Mitte über den Eingängen befinden sich Prunkdächer (Baldachine). Der bildnerische Schmuck ist in drei Reihen angeordnet: die unterste an den Seitenbrüstungen enthält Gestalten aus dem Heidentum (links Philosophen, rechts Sybillen), die zweite giebt an den Rückwänden Brustbilder von Propheten (links) und biblischen frommen Frauen — ist also dem Judentum gewidmet —, die oberste endlich in den Giebelfeldern der Bekrönung bringt Apostel und Heilige (links männliche, rechts weibliche). Man ersieht aus dieser Anordnung das Festhalten eines sinnigen Gedankens, der dem Ganzen zu Grunde liegt und das Einzelne einheitlich verbindet. Wohl abgewogen ist auch die Durchführung; in der untersten Reihe, welche aus der Nähe betrachtet werden kann, sind die Köpfe ungemein fein und zart durchgebildet; die mittlere Reihe ist schon etwas kräftiger gehalten und die Brustbilder treten mehr aus der Fläche heraus, in der obersten ist dies noch mehr gesteigert. Durch dieses Verhältnis wird für das Auge ein einheitlicher Eindruck erzielt.

Syrlin zeigt sich in diesem Werke bereits der Ueberlieferung der Gotik entwachsen und auf dem Wege zur anmutigen Schönheit. Diese ist namentlich den Frauenköpfen und noch mehr den Händen eigen; erstere sind sanft gerundet, mit leicht geöffnetem kleinen Mund, den ein lächelnder Zug umspielt und mit schönen, frei herabfallenden Locken. Die Finger sind schlank und fein gebildet. Die Lebenswahrheit ist vollkommen und zeugt von einem sorgfältigen — man könnte sagen „anatomischen" — Studium des Körpers; dabei bleibt doch Schärfe der Form vermieden.

Das edle Schönheitsgefühl, mit welchem Syrlin die Natürlichkeit zu verklären wußte, vererbte sich nun auch auf seine Nachfolger und Nachahmer und wurde so Gemeingut der ganzen schwäbischen Schule, wie eine große Zahl von Schnitzaltären und Chorstühlen Süddeutschlands — so in Gmünd, Ravensburg, Heilbronn, Oehringen u. a. O. — erweisen. Der Altar in der Kilianskirche zu Heilbronn, welcher übrigens Einflüsse der Nürnberger Schule aufweist, ist darunter besonders beachtenswert durch die großartige Auffassung und kraftvolle Durchbildung, sowie durch die verschwenderische Pracht des Zierwerkes. Der Ausdruck der Empfindung ist von ergreifender Innigkeit und Lebendigkeit, die Anordnung des Ganzen ungemein geistvoll (Fig. 479).

Schwaben. Rheinlande. Norddeutschland. Die eigentliche Hauptstadt Schwabens, Augsburg, besaß in dieser Zeit auch zahlreiche Bildschnitzer, doch reichen deren Arbeiten nicht an jene der Ulmer Schule heran. Der Einfluß der schwäbischen Bildnereikunst reichte übrigens weit über die Gaugrenzen hinaus, die Schweiz, der Oberrhein und Baiern sind mehr oder minder von ihm abhängig, wenn auch natürlich immer örtliche Eigentümlichkeiten hervortreten. Ueberall begegnen wir aber derselben Umbildung der Kunstweise von der überscharfen



Fig. 482. Kraft: Die VII. Station.
Nürnberg.

Naturtreue zur veredelten und verklärten Schönheit. — Eine größere Selbständigkeit beziehungsweise besondere Eigenart bekundet die Bildnerei am Niederrhein, in Westfalen, Sachsen und in Tirol. Die niederrheinische Holzschnitzerei huldigt mehr der malerischen Auffassung und überfüllt ihre Werke mit Figuren, so daß sie einen unruhigen Eindruck machen; ähnliches ist in Westfalen zu bemerken, nur daß man hier sich von der scharfen Formengebung der Gotik wieder zu der weicheren der romanischen Zeit zurückwendet, anstatt fortzuschreiten. In Sachsen und im übrigen Norddeutschland vermag man sich am schwersten von dem Derbkräftigen zum Anmutigen durchzuringen, und wenn letzteres auch in Einzelheiten hervortritt, so bleibt doch eine gewisse Uebertreibung in den Bewegungen und allzustarke Betonung des Natürlichen das Hauptmerkmal.



Fig. 483. Kraft: Pergenstorfersches Hochbild.
Nürnberg. Frauenkirche.

Tirol. — Michael Pacher. Dichterische Auffassung und großartige Einfachheit zeichnet das Hauptwerk des Tiroler Meisters Michael Pacher aus, der schon als bemerkenswerter Maler genannt wurde: nämlich den Altar zu St. Wolfgang am Abersee. Die Verhältnisse der Körper sind zwar vielfach unrichtig, auch die Behandlung des Gewandes ist etwas wunderlich, das Ganze wirkt aber doch ungemein eindrucksvoll durch die von tiefem Schönheitsgefühl zeugende Durchbildung der Köpfe (vergl. Fig. 393).

Nürnberger Schule. Veit Stoß. Zu Ende des Jahrhunderts wird die schwäbische Schule völlig überholt durch die fränkische Kunst Nürnbergs, welches auch die Hauptstätte der Steinbildnerei wird, die im 16. Jahrhundert die Holzschnitzerei zurückdrängt. Für letztere bahnte in Nürnberg den Umschwung Veit Stoß (1440—1533) an, eine merkwürdige Persönlichkeit von unsteter und „heilloser" Eigenart, aber von hoher künstlerischer Begabung. In Nürnberg geboren, muß er daselbst schon früh zu Ansehen gelangt sein, denn 1477 wurde er nach Krakau berufen, wo er den großartigen Hochaltar der Frauenkirche ausführte, eines der bedeutendsten Werke deutscher Kunst (Fig. 480). Er fertigte in Polen noch eine Reihe anderer Arbeiten — darunter das Marmorgrabmal Kasimirs IV. — und kehrte 1496 in die Vaterstadt zurück, wo inzwischen von einem Altersgenossen, Adam Kraft, der Aufschwung der Steinbildnerei begründet worden war und das regste Kunstleben herrschte.

Unter dem Einflusse der Malerei Wohlgemuths war schon nach 1470 ein freierer Zug in die Nürnberger Bildnerei gekommen, und Dürers Geist wirkte auch auf diese befruchtend ein. Man hatte sich von der Steifheit der Gotik bereits losgemacht, als Veit Stoß heimkehrte und nun der neuen Richtung auch in der Holzschnitzerei zum völligen Durchbruch verhalf, wie dies Kraft in der Steinbildnerei gethan hatte. In seinen Arbeiten begegnen wir bereits der völligen Unabhängigkeit des Bildnerischen vom Baulichen und darin liegt wohl sein Hauptverdienst. Im Einzelnen läßt sich freilich mancherlei bemängeln, wie denn überhaupt in den größeren Arbeiten viel Ungleichmäßiges enthalten ist; die Haltung einzelner Gestalten ist bisweilen gezwungen oder die Gewandung zeigt eckige

Falten. Fast immer besitzen aber seine Frauenköpfe einen Ausdruck von rührender Holdseligkeit, der bei den männlichen durch eine etwas weichliche, ruhige Würde ersetzt wird. Die Gruppen sind lebendig bewegt und geben den zu schildernden Vorgang mit eindringlicher Kraft wieder. Die Ausarbeitung selbst ist ungemein sorgfältig und zeugt von vollendeter Fertigkeit.

Als eines der hervorragendsten Werke des Meisters, welches alle trefflichen Eigenheiten wie auch Schwächen desselben aufweist, ist der „Englische Gruß" der Kirche St. Lorenz in Nürnberg zu nennen, in welchem die hoheitsvolle Anmut der heiligen Jungfrau besonders schön zum Ausdruck gebracht ist. Der Meister vermeidet ebenso die Einseitigkeit der rücksichtslosen Wirklichkeitstreue, wie jene der blos malerischen Auffassung und arbeitet mit rein bildnerischen Mitteln (Fig. 481).

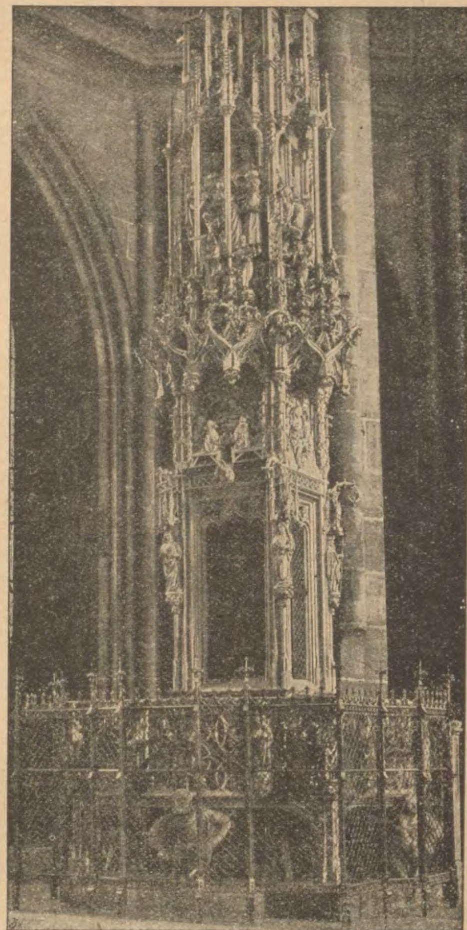


Fig. 484. Kraft. Sacramentsgehäuse.
Nürnberg. Lorenzkirche.

Steinbildnerei. Adam Kraft. In dieser Hinsicht gleicht er dem bereits genannten Adam Kraft (1450—1507), welcher die Steinbildnerei auf eine höhere Stufe brachte. Auch diese schwankte um die Mitte des 15. Jahrhunderts zwischen den beiden Gegensätzen: der überscharfen Nachahmung der Wirklichkeit und der malerischen Behandlung des Vorwurfes, und je mehr das Schönheitsgefühl zum Durchbruche gelangte, desto weniger schien man die Grundbedingungen eines rein bildnerischen Stils festhalten zu können. Auch die ersten Werke Krafts bewegen sich noch in dieser Richtung und scheinen namentlich von Wohlgemuth beeinflußt worden zu sein, wie die mehr bildmäßige Anordnung andeutet. Die Gestalten dagegen sind von derber Kurzleibigkeit und offenbar nach Vorbildern aus dem gewöhnlichen Leben gearbeitet. Auch in der Darstellung der Handlungen zeigt sich dieser Zug; man hat ganz das Gebahren und Gehaben des Nürnberger Volkes vor sich, zumal er auch dessen Tracht für seine Figuren beibehält. Kraft ist noch weit davon entfernt, seinen Gestalten eine „ideale" d. h. künstlerisch erdachte Schönheit zu geben. Seine Stärke liegt vielmehr in der tiefen Gefühlswahrheit, mit welcher er seinen Gegenstand auffaßt und durchbildet. Das „deutsche Gemüt" leitet seine Hand und setzt ihn in Stand, die einfachen schlichten Volksgestalten so innig zu beseelen, daß ihre schlicht-natürliche Schönheit zum Herzen spricht. Diese volkliche Eigenart des Meisters ist einer der Hauptvorzüge, denn dadurch wies er der deutschen Kunst den „eigenen" Weg zur Vervollkommnung und sicherte ihr auch die Wirkung auf das Volk, was ja auch ein Ziel des Künstlers sein soll.

In den „sieben Stationen" auf dem Wege zum Johanniskirchhofe, die um 1495 gefertigt worden sein dürften, finden wir die vorerwähnten Eigenheiten Krafts deutlich ausgeprägt. Die Anordnung der Gruppen ist bei aller Fülle von Gestalten übersichtlich, die Handlung wird sehr lebendig geschildert; die Empfindungen der Betheiligten sind mit

ergreifender Wahrheit ausgedrückt. Auch die Bildung der Köpfe ist von jener einfachen Schönheit, die sich in den Grenzen der Lebenswahrheit hält (Fig. 482). Von holder Anmut ist die Madonna in dem sogen. Pergenstorferschen Hochbilde in der Frauenkirche (Fig. 483).

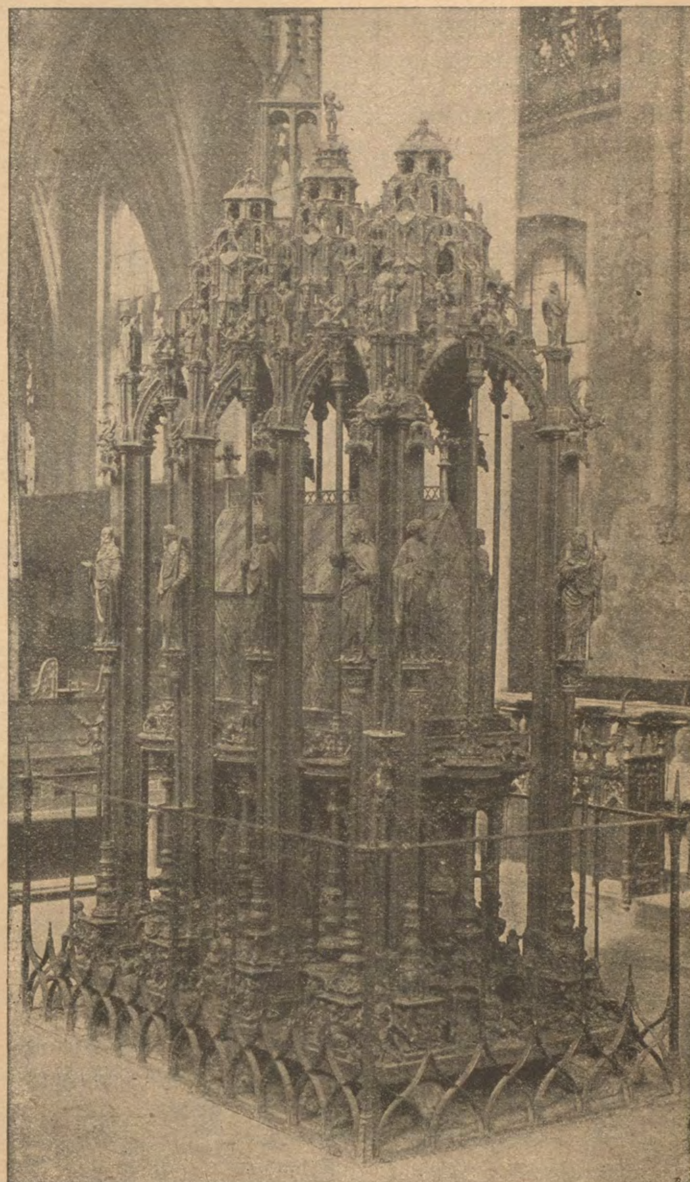


Fig. 485. Vischer: Sebaldusgrab.
Nürnberg. Sebalduskirche.

Sakramentsgehäuse. (Fig. 484.) Das großartigste Werk Krafts ist das über 20 m hohe Sakramentsgehäuse in der Lorenzkirche (nach 1499 vollendet), welches Hans Imhof gestiftet hatte. Für den ersten Anblick überwiegt bei demselben allerdings der Aufbau, welcher die

überreichen baulichen Formen der Hochgotik aufweist, so daß die eigentlich bildnerischen Gestalten in den einzelnen Nischen weniger hervortreten. Besonders bemerkenswert sind die drei knieenden Figuren, welche den ganzen Bau tragen; sie stellen den Meister mit seinen Gesellen dar. Die schöne Männlichkeit des einen — wohl Kraft selbst — ist mit einer bewundernswerten Feinheit und Kraft herausgearbeitet, sie findet ihr Gegenstück in der holden Lieblichkeit der Madonna und der anderen Frauenköpfe.

Die Kunstweise Krafts wurde für die gesamte Steinbildnerei Nürnbergs von bestimmendem Einfluß, wie zahlreiche Werke aus jener Zeit dies deutlich zeigen, welche zum Teil in der Betonung des Anmutig-Schönen noch weiter gehen, dabei aber auch den Fortschritt in der Richtung erkennen lassen, daß mit rein bildnerischen Ausdrucksmitteln die Wirkung erzielt wird. Man befreit sich immer mehr von der malerischen Auffassung, welche in der Weise eines Gemäldes den Gedanken veranschaulichen will, und gelangt zu der freien Formengebung, wie sie durch den Stoff (Stein, Erz) erfordert wird und welche allen Bedingungen der Darstellung von „Körperlichkeit im Raume" (die Malerei giebt Körperlichkeit in der Fläche) entspricht.



Fig. 486. Vischer: Apostel Johannes (Sebaldusgrab).
Nürnberg. Sebalduskirche

Erzbildnerei. Peter Vischer. Zu dieser vollen Höhe wurde die Nürnberger Bildnereikunst nun von Peter Vischer dem Aelteren (1455—1529) gebracht, der nicht in Stein, sondern in Erz bildete. Er stammte aus einer angesehenen Nürnberger Erzgießerfamilie, deren Werkstatt einen guten Ruf genoß und Arbeiten nach verschiedenen deutschen Gegenden lieferte. Auch Peter Vischer erhielt eine Berufung nach Heidelberg, wo er einige Zeit für den Kurfürsten von der Pfalz arbeitete; doch kehrte er bald wieder nach Nürnberg zurück. Gleichwie Kraft ist auch er in seinen ersten Arbeiten noch in der Formensprache der Gotik befangen, die er vollkommen beherrscht. Das bauliche Beiwerk ist daher auch besonders reizvoll behandelt; die Gestalten sind den Ueberlieferungen der Gotik gemäß noch mehr demselben angepaßt, als selbständig, und zeigen die für die frühere Zeit bezeichnende Gedrungenheit der Verhältnisse. Auf scharfe Wirklichkeitstreue wird das Hauptgewicht gelegt, in der Durchbildung der Einzelheiten tritt jedoch auch in den Frühwerken schon die Richtung auf das Schöne zu Tage.



Fig. 487. Vischer: St. Petrus. (Vom Sebaldusgrab.)

Sebaldusgrab. (Fig. 485.) Aus dem Banne der herkömmlichen Weise völlig befreit erscheint der Meister jedoch in seinem Hauptwerke, dem „Sebaldusgrabe" (1508—19), unstreitig eine der höchsten Leistungen deutscher Kunst. Man kann es wohl auch als das „erste" Werk im Geiste der „Renaissance" bezeichnen, das auf deutschem Boden entstand. Dies ist in dem Sinne zu verstehen, daß mit der einseitigen Nachbildung der Wirklichkeit gebrochen wird und an deren Stelle die künstlerische Auffassung der Natur und deren Wiedergabe nach einem geistig erschauten Urbilde tritt. Die Italiener waren dazu gelangt hauptsächlich durch das Studium der Antike, der deutsche Meister entbehrte dieser Anregung und fand den Weg zur Vervollkommnung aus Eigenem, indem er die Natur mit freierem Blicke betrachtete und



Fig. 488. Vischer.

die Grundzüge der wahren Schönheit in derselben erkannte. Vischer griff nicht auf die Antike zurück, sondern entwickelte seine Kunstweise auf der Grundlage der unmittelbaren Vergangenheit, also aus dem Mittelalterlichen heraus, und bewahrt ihr vollkommen die deutsche volkliche Eigenart. Wie bei Kraft ist auch bei ihm die tiefe Empfindung, das Schaffen aus dem Gemüte heraus, bezeichnend; aus einer lebhaften Einbildungskraft fließt jene reiche Erfindungsgabe und Gestaltungsfähigkeit, welche im Verein mit einer ausgebildeten Kunstfertigkeit ihn in den Stand setzte, seinem Werke die Vorzüge großartigen Aufbaus und feiner Durchführung, geistvoller Auffassung und reiner Schönheit zu verleihen. In der Anordnung des Ganzen ist alles wohl abgewogen mit Rücksicht auf den Zweck, auf die Eigenart des Stoffes (Erz), auf den vollen Einklang aller Einzelheiten. Die schwungvollen Formen ergeben sich ganz ungezwungen aus dem Grundgedanken und den Stoffbedingungen; ihre unendliche Mannigfaltigkeit zeugt von einer unversieglichen Gedankenfülle, die Einheitlichkeit des Ganzen von der künstlerischen Kraft des Meisters. — Auf einem mit Flachbildwerken gezierten Unterbau ruht der Sarg, diesen inneren Teil umgeben acht schlanke Pfeiler, welche durch Spitzbogen verbunden sind und einen aus drei Kuppeln bestehenden Aufbau tragen. Die Bauformen sind von edelstem Maß und reizvoller Durchbildung, dabei völlig zweckmäßig für ihre Bestimmung, bildnerischen Schmuck zu tragen, gestaltet. Die Flachbildwerke schildern die Wunderthaten des heiligen Sebaldus mit einer frischen Lebendigkeit und ausdrucksvollen Kraft, welche mit einfachen Mitteln den Vorgang sinnig und deutlich veranschaulicht. An der einen Schmalseite zwischen den Pfeilern steht die Figur des Heiligen, der mit großartiger Würde verklärt und erhaben dargestellt ist, das Gegenstück dazu bildet auf der anderen Seite die Gestalt des Meisters selbst, in völlig naturtreuer Wiedergabe, ein vollendetes Ebenbildnis (Fig. 488). Dieser Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Ideal, dem gewöhnlichen Menschen und dem Heiligen — ist ein ungemein feiner Zug. An den Pfeilern sind die Standbilder der Apostel (Fig. 486 u. 487) und oben jene der Propheten angebracht, jeder von besonderer, seine Eigenart bezeichnender Haltung, die ganze Stufenleiter von Gefühlen ist hier ausgedrückt. Sie sind schlank gebildet, naturwahr im Körperlichen, von schönstem Adel in den Zügen und von schwungvollem Linienfluß in der Gewandung. Das sonstige überreiche Zierwerk ist verständnisvoll angeordnet und steigert die einheitliche Schönheit des Ganzen. Vischer verwendet hierbei sinnbildliche und sagenhafte Gestalten (Herkules, Perseus, die Tugenden u. s. w.), Gruppen von spielenden Kindern, Frauen und Satyrn, Delphine, Krabben; Natürliches und Erfundenes in bunter Mannigfaltigkeit.

Diese vollendete bildnerische Kunstweise zeigen nun auch die späteren Werke des Meisters in Nürnberg, Erfurt, Regensburg u. a. O. Eines der schönsten, ein ursprünglich für die Fuggersche Begräbniskapelle bestimmtes, dann im Nürnberger Rathause aufgestelltes Gitter ist leider verloren gegangen, und wir kennen es nur aus Zeichnungen. Es enthielt



Fig. 489. Vischer: König Arthur. Innsbruck. Hofkirche.

eine Fülle von Zierformen, welche zu den vorzüglichsten der Renaissancezeit gehörten. War hier das Spiel der Einbildungskraft und die köstliche Anmut bemerkenswert, so zeigt sich Vischers Kunst in der Darstellung des Persönlichen in dem Standbilde des Königs Arthur (Fig. 489), welches er im Auftrage des Kaisers Maximilian für die Hofkirche in Innsbruck ausführte.

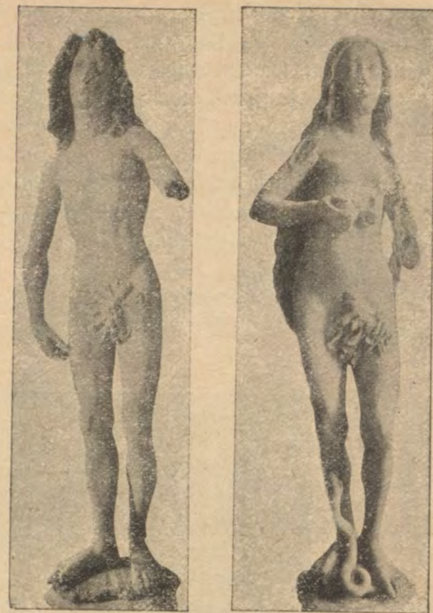


Fig. 490. Riemenschneider: Adam und Eva.
Würzburg. Marienkapelle.

Vischers Nachfolger. Peter Vischer hatte für die deutsche Bildnerei nicht nur die neue Richtung begründet, sondern in derselben auch das Höchste geleistet. Seine Kunstweise blieb nicht nur in Nürnberg maßgebend, wo seine fünf Söhne die Werkstatt in seinem Sinne, wenn auch nicht mit gleicher Kunstvollendung weiterführten, sondern war auch vorbildlich für andere Gegenden. Es ist jedoch ein erfreuliches Zeugnis für die innere Lebenskraft der deutschen Kunst, daß man von einer bloßen „Nachahmung“ Vischers nicht sprechen kann, sondern nur von einer Aufnahme seiner künstlerischen Grundsätze, also der Abkehr von der einseitigen Wirklichkeitstreue. Die verschiedenen Meister in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erscheinen meist von einer Unabhängigkeit und selbständigen Eigenart, die verdienstlich ist, wenn auch ihre Leistungen erheblich hinter den Werken des großen Meisters zurückbleiben.



Fig. 491. Riemenschneider: Kreuzabnahme.
Heidingsfeld.
Emmer, Kunstgeschichte.

Tilman Riemenschneider. Neben Kraft und Vischer ist jedoch noch ein dritter Meister für die Entwicklung der deutschen Bildnerei bemerkenswert: der Würzburger Tilman Riemenschneider (1460 bis 1531). Er arbeitete vorwiegend in Stein, doch sind auch verschiedene Holzschnitzereien von ihm vorhanden. Von Kraft unterscheidet er sich namentlich dadurch, daß er seinen Körpern schlanke Verhältnisse, und den Gesichtszügen einen Ausdruck von Wehmut giebt; die Köpfe, namentlich die weiblichen sind breit geformt, die Gewandung zeigt geradlinigen, oft rechtwinklig gebrochenen Faltenwurf. Die Schilderung lebendiger Bewegung gelingt ihm weniger gut. Die Gestalten in ruhiger Haltung sind dagegen vorzüglich. Bezeichnend ist seine Vorliebe für reich gelocktes Haar, mit dem er seine schönen jugendlichen Köpfe ausstattet. In der Wiedergabe des Anmutigen und in dichterischer Auffassung übertrifft er Kraft; wie er überhaupt auf strenge Wirklichkeitstreue weniger Bedacht nimmt und die Natur zu verklären sucht. Doch fehlt ihm noch die künstlerische Kraft Vischers, um das urbildlich Schöne voll zu erfassen, und so geraten

bisweilen die Gestalten steif und die Stellungen sind gezwungen. In den Einzelheiten der Formgebung prägt sich aber sein starkes Schönheitsgefühl am besten aus, und die feinen Züge werden mit meisterhafter Fertigkeit herausgearbeitet.

Seine ansprechende Kunstweise läßt sich sehr deutlich an den Gestalten des ersten Menschenpaares an dem Hauptthore der Würzburger Frauenkirche erkennen, die zu den lieblichsten Gebilden der deutschen Bildnerei zählen. Adam wird als schöner Jüngling mit Lockenhaar gegeben, dessen Züge sehnsüchtige Wehmut ausdrücken; Eva mit lang herabwallendem Haar schamhaft und befangen, von holdseligem Reiz in dem länglichen Gesichte und der zierlichen Haltung (Fig. 490).

Bedeutend ist das Grabmal des Kaisers Heinrich II. im Dome zu Bamberg. Auf dem mit Flachbildwerken gezierten Sarge ruhen die Gestalten des Kaisers und seiner Gemahlin Kunigunde, deren persönliche Eigenart mit eindrucksvoller Kraft dargestellt wird.

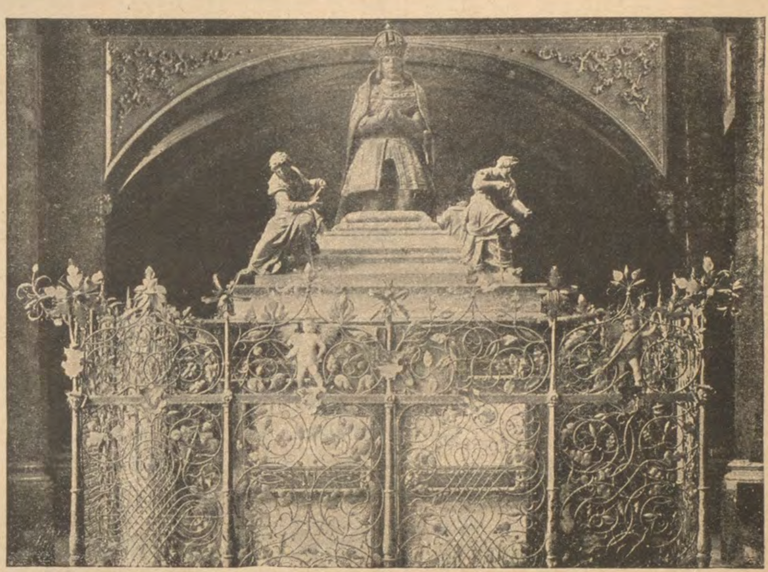


Fig. 492. Grabdenkmal Kaiser Maximilians.
Innsbruck.

Die Flachbildwerke schildern Vorgänge aus dem Leben des Paares mit der kindlichen Einfalt eines dichterischen Gemütes; die lieblichen Köpfe einzelner Figuren sind besonders anziehend. Die Ausarbeitung, wie bei allen Werken Riemenschneiders, ungemein sorgfältig und fein. Ein weiteres bemerkenswertes Werk ist die Kreuzabnahme in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld (Fig. 491). Der Ausdruck des Schmerzes ist hier ergreifend wiedergegeben.

Weltliche Auffassung. Die deutsche Bildnerei war auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch vorwiegend mit Arbeiten religiöser Natur beschäftigt, außer Altären und Standbildern für Kirchen kommen nur noch Grabdenkmäler in Betracht, die ja auch mehr zur kirchlichen als zur weltlichen Kunst zählen. In der Darstellung selbst aber zeigt sich schon mehr die weltliche Auffassung, die innige Frömmigkeit, wie wir sie in den Werken der romanischen und frühgotischen Zeit ausgedrückt sehen, ist bei den Meistern dieser Zeit nicht mehr im gleichen Maße zu finden. Das rein Menschliche in den Empfindungen wie in der äußerlichen Schönheit überwiegt, und darin zeigt sich der Geist der neuen Zeit oder der Renaissance vielleicht noch deutlicher als in der Formensprache

Maximilians Denkmal. (Fig. 492.) Einen lehrreichen Ueberblick über den Stand der deutschen Bildnereikunst — zugleich auch bezeichnend für die Wendung zur weltlichen Richtung — gewährt das prachtvolle Denkmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck: ein riesiger Marmorsarg, mit Flachbildwerken aus Alabaster und ehernen Figuren auf dem Deckel, umgeben von 28 Erzstandbildern. Eine ganze Reihe von Künstlern war an diesem Prachtwerke beteiligt — auch Peter Vischer, wie bereits erwähnt wurde — den Hauptanteil daran haben Gilg Sesslschreiber und Steffen Godl, von denen der erstere sich durch große Anmut in der Bildung der Gestalten auszeichnet.

Die meisten (20 von 24) Flachbildwerke stammen von einem Niederländer, Alexander Colins aus Mecheln. Sie sind fein und zierlich gearbeitet, die Vorgänge werden ungemein lebendig geschildert, die Köpfe sind naturwahr behandelt mit scharfer Kennzeichnung der Eigenart. Im ganzen herrscht jedoch die malerische Auffassung vor, welche von der echt bildnerischen eines Peter Vischer schon weit entfernt ist.

Niederländische Bildnerei. In den Niederlanden war die Bildnerei durch die Malerei ganz in den Hintergrund gedrängt worden und man findet daher weder bedeutende Meister, noch zahlreiche Denkmale. Bemerkenswert sind hauptsächlich das Grabmal der Maria von Burgund (Gemahlin Kaiser Maximilians) in Brügge und ein Prachtkamin im dortigen Justizpalast, mit schönem Zierwerk und trefflich ausgeführten Standbildern des Kaisers Karl V. und seiner Vorfahren. Im ganzen zeigt die niederländische Bildnerei dieselben Eigenschaften wie die gleichzeitige Malerei.

* * *

Die Renaissance in England. Am zähesten hielt an der gotischen Bauweise England fest, wo jene, weil im heimischen Geiste ausgebildet, volkstümlich geworden war, ja eigentlich noch heute ist. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zu Ende des 16. war übrigens in England die eigene Kunst ziemlich herabgekommen. Die in dieser Zeit entstandenen Bauten, in dem herkömmlichen, etwas schwerfälligen und trockenen spätgotischen Stile ausgeführt, stehen den älteren entschieden nach; es zeigt sich kein Fortschritt, vielmehr nur eine größere Willkürlichkeit in der Formbehandlung. In den anderen Kunstzweigen waren Fremde tonangebend, welche man ins Land rief, um den Bedarf des Hofes und Hochadels an Kunstwerken zu decken. So kam Holbein nach England und in der Bildnerei war der Florentiner Pietro Torrigiano, ein Mitschüler Michelangelos (zwischen 1509—19) thätig, welcher die Renaissanceformen nach England brachte. Sein Hauptwerk ist das Grabmal Heinrichs VII. und dessen Gemahlin in Westminster, das großartige Auffassung und Lebenswahrheit mit edler und feiner Durchbildung der Formen aufweist. Der neue Stil fand jedoch keinen sonderlichen Anklang und erst nach 1600 begegnen wir einer stärkeren Beachtung desselben, jedoch bereits in der „barocken“ Ausbildung. Darüber wird bei dem nächsten Zeitraum zu sprechen sein.

c. Frankreich.

Aufnahme der italienischen Renaissanceformen. Einen ähnlichen Entwickelungsgang der Baukunst wie in Deutschland finden wir auch in Frankreich, wo ja die gleichen Verhältnisse und Ursachen walteten. Auf französischem Boden war die Gotik entstanden und namentlich der „Schmuckstil" derselben ausgebildet worden. Die Zierformen der Gotik durch Aufnahme jener der Renaissance zu bereichern, lag daher nahe. Dann war nicht zu verkennen, daß die neue Bauweise hinsichtlich ihrer Anlagen für weltliche Prachtbauten viele Vorzüge besaß, welche den neuen Verhältnissen entsprachen.

Frankreich hatte nach Vertreibung der Engländer und durch Stärkung der Königsgewalt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufschwung genommen, König und Staat waren mächtig, Adel und Bürger reich geworden. Unter solchen Umständen ließ sich auch die Kunst pflegen.

Die politischen Beziehungen zu Italien seit Karl VIII. (1483—1498) hatten auch solche künstlerischer Natur mit sich gebracht, und verschiedene italienische Meister waren nach Frankreich gekommen. Die heimische Kunst war zwar keineswegs im Niedergange, leistete im Bauwesen und in der Bildnerei noch immer Treffliches (nur in der Malerei war man rückständig geblieben), immerhin aber konnten die Fremden manche Anregungen geben. Unter Franz I., der machtvoll in die italienischen Verhältnisse und Wirren eingriff, steigerte sich auch der Einfluß der italienischen Kunst, da dieser König hervorragende Meister, wie Lionardo da Vinci, Andrea del Sarto, Primaticcio aus Bologna, Benvenuto Cellini u. A. an seinen Hof berief. Mit ihnen hielt auch der Geist der Renaissance seinen Einzug und wurde willig aufgenommen. Bei dem starken Selbstgefühl und der ausgeprägten volklichen Eigenart der Franzosen war es aber gewissermaßen selbstverständlich, daß sie nicht in Abhängigkeit und Nachahmung verfielen, sondern die neue Richtung in ihrem eigenen Geiste ausbildeten. Die französische Renaissance, insbesondere in der Baukunst, zeigt daher weitaus weniger Verwandtschaft mit der



Fig. 493. Caën: St. Pierre.

italienischen, als vielmehr mit der deutschen; weil sie eben mit dieser die Grundlage des gotischen Schmuckstils gemeinsam hatte.

Kirchenbauten. Namentlich in den Kirchenbauten, die auch in Frankreich in dieser Zeit nicht sehr zahlreich waren, tritt dies zu Tage. Die gotische Baufügung und Grund-

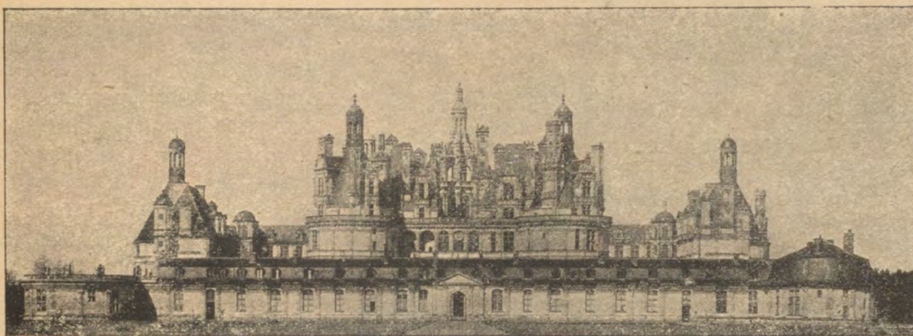


Fig. 494. Schloß Chambord.

anlage werden beibehalten, in den Einzelheiten und insbesondere im Schmuckwerke aber die Grundzüge und Formen der Renaissance mit jenen der Gotik vermengt und verschmolzen. Wir sehen daher bei diesen Kirchen, die seit 1520 entstanden — S. Pierre in Caën, S. Nicolas in Troyes, St. Eustache in Paris u. a. — die mehrschiffige Anlage, den vieleckigen Chorschluß, die Strebepfeiler und Strebebögen u. s. w.; diese Bauformen sind

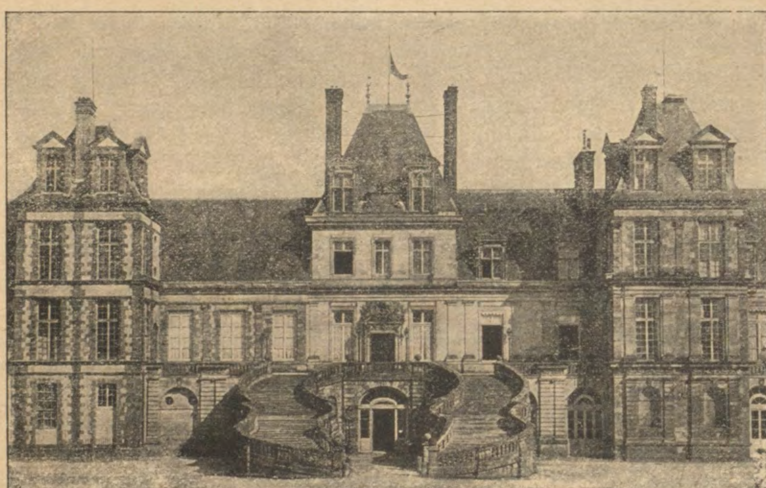


Fig. 495. Schloß Fontainebleau.

jedoch mit „antikem" Schmuckwerk bedeckt. Man fügt Wandpfeiler mit korinthischen Kapitälen ein, ersetzt die Fialen durch zierliche, leuchterartige Aufsätze mit schwungvollen Umrißlinien, führt statt der spitzbogigen die rundbogigen Fenster ein, greift überhaupt auf die Kreisformen zurück und bedeckt alle Flächen mit reichstem bildnerischen Zierwerk. Es ergiebt sich daraus ein seltsamer, aber dabei doch höchst anmutender und vor allem wirkungsvoller Mischstil, in welchem sich Erfindungsgabe und Geschmack geistvoll bethätigten.

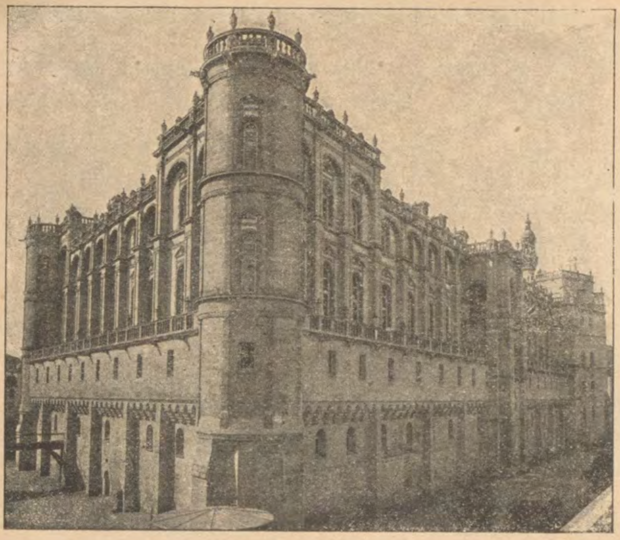


Fig. 496. Schloß St. Germain.

Das beste Beispiel für diese durch Feinheit und Zierlichkeit glänzende Art ist die Kirche S. Pierre in Caën (1521), an welcher all die vorgenannten Eigentümlichkeiten in Erscheinung treten (Fig. 493). Die Grundformen der Baufügung sind vollkommen gotisch; die Strebepfeiler sind jedoch antik gebildet und tragen Leuchteraufsätze; der Spitzbogen und das Maßwerk sind verschwunden, dafür treten Gesimse und Friese auf, das ganze Mauerwerk ist mit Arabesken verziert.

Schloßbauten. An Zahl und Bedeutung übertreffen auch in Frankreich die weltlichen Bauten die kirchlichen. Der prachtliebende König Franz ging in der Anlage großartiger Schlösser seinem Adel und den Kirchenfürsten voran, welche auf ihren Landgütern sich nun auch behagliche und glanzvolle Wohnsitze errichteten. Während die italienischen Paläste fast durchweg in Städten sich befanden, und die Landhäuser (Villen) ihren eigenen einfachen Stil besaßen, sind die französischen Schloßbauten zumeist auf dem Lande entstanden und sollten als Lustorte dienen. Ort und Zweck bedingten auch eine andere Anlage, und dies erklärt schon einerseits die Verschiedenheit von dem italienischen Palaststil, andererseits die besondere Eigenart dieser Schlösser. Man war hinsichtlich des Raumes nicht gebunden und brauchte nur auf die landschaftliche Umgebung Rücksicht zu nehmen, die wieder durch gärtnerische Anlagen mit dem Bau in Einklang gebracht werden konnte. Die Hauptsache war Weiträumigkeit im Inneren, um eine große Zahl von Gästen aufnehmen und Feste veranstalten zu können, sowie heiteres gefälliges Aussehen, das zu dem frohen ungezwungenen Landleben paßte.

Von der alten Bauweise behielt man einige Grundzüge bei, vor allem das hohe, steile Dach und die Giebel, dann die Ecktürme, die nun nicht mehr einen wehrhaften Zweck hatten, sondern in der Regel die Wendeltreppen aufnahmen; neu sind dagegen die Regelmäßigkeit des Grundrisses und der Einteilung, die weiten und hohen Fenster, die zierliche Ausgestaltung der Essen, hauptsächlich natürlich das ganze Schmuckwerk, mit der Verwendung von Wandpfeilern, Halbsäulen, Gesimsen, Friesen in antiken Formen.

Schloß Chambord. (Fig. 494.) Schon 1510 hatte Kardinal Amboise in Gaillon ein Lustschloß in diesem Stile erbaut, 1523 entstanden das malerisch-reizvolle Schloß Chenonceaux und als das prächtigste dieser Gattung das Lustschloß Chambord, welches Franz I. inmitten eines Waldes von dem französischen Baumeister Pierre Neveu, genannt Trinqueau, errichten ließ. An demselben finden sich die oben genannten bezeichnenden Eigentümlichkeiten vollkommen ausgeprägt.

Der Mittelbau ist ein gleichseitiges Rechteck mit weitläufigen runden Ecktürmen und einem großen Kuppelturm in der Mitte, welcher das Treppenhaus enthält. Mit diesem stehen vier im Kreuz angelegte Säle in Verbindung, deren Decken kassettierte Tonnengewölbe bilden. An die vorderen Ecktürme schließen sich zwei niedrigere Flügel an, welche die Verbindung mit dem mächtigen (etwa 145 m breiten, 100 m tiefen) äußeren Umfassungsbau herstellen, der ebenfalls runde Ecktürme besitzt. Die drei Geschosse des Hauptbaues

sind durch Gesimse und Wandpfeiler gegliedert, die Verhältnisse sind edel und einfach; einen abenteuerlichen Eindruck machen dagegen die Aufbauten an dem Dache, die Ecktürme haben Giebel, hohe schlanke Essen und auf Säulen ruhende Kuppelaufsätze, ebenso kraus und wunderlich ist der Hauptbau selbst gestaltet, und das Ganze macht einen märchenhaften Eindruck.

Das freie Spiel der Einbildungskraft zeigt sich in allen Einzelheiten, doch auch die Baufügung ist sinnreich, wenn auch der Baumeister in der inneren Einteilung die mittelalterlichen Grundformen noch nicht völlig den neuen Anforderungen anzupassen verstand.

Aehnlicher Art waren die anderen Lustschlösser des Königs Franz I., Blois, Fontainebleau (Fig. 495), St. Germain (ein Umbau des alten Schlosses aus dem 13. Jahrhundert) (Fig. 496) und das zerstörte Schloß Madrid im Boulogner Gehölze bei Paris, bei denen

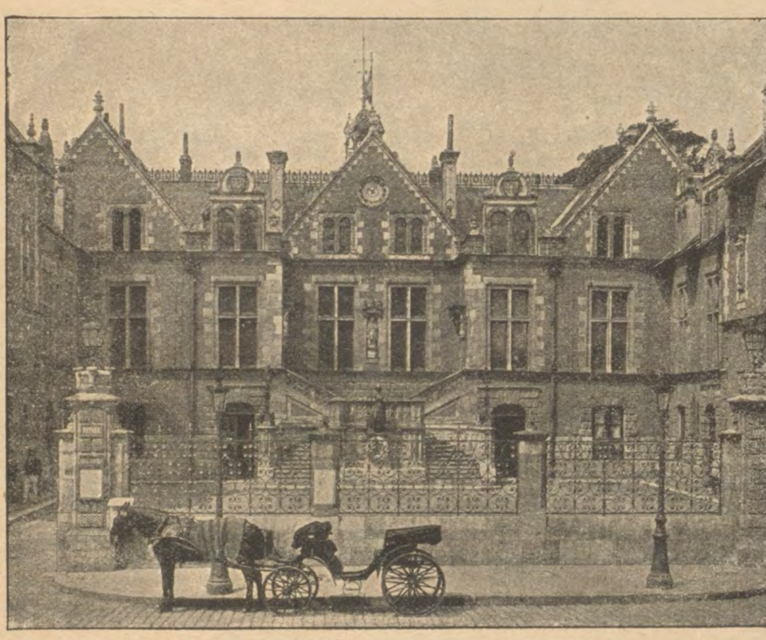


Fig. 497. Stadthaus in Orleans.

überall die Verbindung mittelalterlicher Grundanlage mit Renaissanceformen hervortritt, teilweise auch der Einfluß des italienischen Stiles zur Geltung kommt.

Dieser anmutige und gefallsame Stil der ländlichen Lustschlösser fand dann auch Eingang in den Städten und wurde nicht nur bei vielen Wohnhäusern (den „Hotels", städtischen Absteigequartieren des Hochadels), sondern auch bei Rathäusern, z. B. in Orleans angewendet (Fig. 497). Bei dem letzteren ist die Verbindung gotischer und Renaissanceformen mit großer Freiheit und Feinheit in echt französischem Geiste durchgeführt.

Der strengere Stil. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts trat nun eine Wendung ein, nachdem die französischen Baukünstler durch ihre Studien in Italien mehr mit der dortigen Bauweise sich vertraut gemacht hatten und nun die Verdrängung der gotischen Grundzüge durch strengere Ausbildung der reinen antiken Formen anstrebten. Man läßt sich nicht mehr allein von dem Spiele der Einbildungskraft leiten, wird maßvoller und einfacher, gestaltet die Anlage noch klarer und ebenmäßiger, mit besonderer Rücksicht auf Geräumigkeit und Bequemlichkeit, ersetzt die runden Ecktürme durch viereckige Vorbauten, „Pavillons", und die Wendeltreppen durch breite geradlinige Stiegen. Nur das hohe Steildach bleibt.

Schon unter Franz I. hatte sich diese Richtung Bahn gebrochen und wurde in der Folgezeit die herrschende; zumal die italienische Kunstweise in Katharina v. Medici eine einflußreiche Gönnerin fand, welche ja seit 1560 als Mutter der Könige Karl IX. und Heinrich III. die eigentliche Herrscherin war. Die ganze weitere Entwicklung der französischen Renaissance-Baukunst läßt sich am besten an dem Louvrepalast verfolgen, der mit Recht als ihr großartigstes und vollendetstes Werk gilt.

Louvre. (Fig. 498 u. 499.) Die Baugeschichte dieser riesenhaften Palastgruppe — sie nimmt einen Raum von beiläufig 198 000 Quadratmeter ein, der Vatikan mit der Peterskirche nur etwa 70000 — ist eines näheren Eingehens wert. Die Palastgruppe besteht aus zwei Hauptteilen, dem alten Louvre und dem neuen. Das alte Louvre ist im regelmäßigen Viereck angelegt, dessen vier Flügel einen großen Hof einschließen, in der Mitte jedes Flügels erhebt sich ein Pavillon, durch welchen der Thoreingang hindurchführt. An

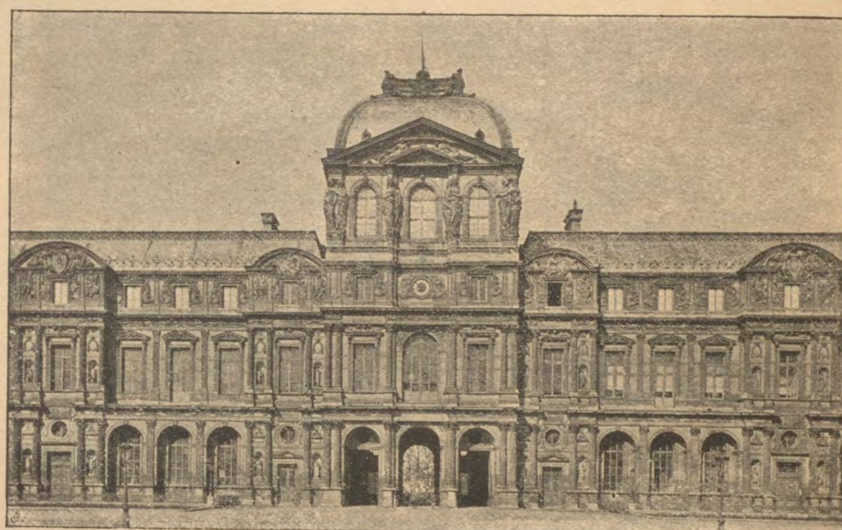


Fig. 498. Louvre: Pavillon Heinrich IV.

diesen Hauptbau schließen sich nun nach Westen zu, sowohl an der Nord- wie an der Südecke zwei große Palastbauten an mit Pavillons an den Ecken und in der Mitte, welche je drei Höfe einschließen. Von diesen Palästen laufen dann noch langgestreckte Galeriebauten aus, welche die Verbindung mit dem Tuilerienschlosse herstellten. Um das Jahr 1200 stand an dieser Stelle ein Jagdschloß, (der Name Louvre bedeutet etwa „Wolfs-Jägerei"), welches dann um 1370 zur königlichen Residenz erhoben wurde und auch eine entsprechende glänzendere Ausstattung erhielt. Dieses mittelalterliche Schloß mit seinem mächtigen Wehrturm, welches die Südwestecke des alten Louvre einnahm, ließ Franz I. schon 1527 etwas umgestalten, dann beschloß er einen völligen Neubau und bestellte 1546 hierzu als Baumeister Pierre Lescot, einen Künstler von großem Geschick und feinem Geschmack. Von diesem wurde die Hälfte des westlichen und der daran stoßende südliche Flügel mit dem Pavillon du Roi erbaut. Dieser älteste Teil ist unstreitig auch der schönste und blieb in künstlerischer Durchbildung unübertroffen.

Die Anlage weist Erdgeschoß, Obergeschoß und darüber ein Halbgeschoß auf; die Pavillons haben über letzterem noch ein Geschoß und kuppelförmige Dächer. Die Fluchten zwischen den Pavillons werden noch durch schmale Vorsprünge (Risalite) gegliedert, welche oben durch gebogene Giebel abgeschlossen sind. Im Erdgeschoß befinden sich in ver-

tiefsten Bogennischen die Fenster, die spitzbogig abschließen; im Obergeschoß sind die Fenster rechteckig und abwechselnd mit geraden und gebogenen Giebeln gekrönt. Die Wandpfeiler, welche zwischen den Fensterreihen eingeordnet sind, haben korinthisches Kapitäl. Friese und Rundrahmen (Medaillons) sind mit Flachbildwerken, die Nischen mit Standbildern geschmückt. Diese Fülle bildnerischen Schmuckes und die Ebenmäßigkeit der baulichen Verhältnisse stehen in lebendiger Wechselwirkung und bedingen den hohen Reiz des Ganzen. — Unter Lescots Oberleitung wurde noch die zu dem südlichen Palastbau gehörige (66 m lange $9^1/_2$ m breite) „kleine Galerie“ (jetzt Galerie d'Apollon) erbaut und mit dem Bau der an letztere anschließenden „großen Galerie“ begonnen, welche auf 400 m Länge sich erstreckt. Die Vollendung dieser Bauten erfolgte unter Heinrich IV. durch Louis Métezeau. — Ludwig XIII. beschloß den alten Louvre auf das Vierfache seiner ursprünglichen Größe zu erweitern, und ließ zunächst den nördlichen Teil des westlichen Flügels — anstoßend an den von Lescot erbauten Teil — von Jaques Lemercier ausführen. Der Nord- und Ostflügel wurden endlich unter Ludwig XIV. von Louis Levau und Claude Perrault ausgeführt. (Auch die 1661 abgebrannte Galerie d'Apollon wurde wiederhergestellt.) Der Ostflügel enthält eine Anordnung von 28 gekuppelten korinthischen Säulen, welche großartig wirkt, aber mit den älteren Teilen nicht mehr im Einklang steht. Der Bau des alten Louvre war 1674 im wesentlichen abgeschlossen, wurde jedoch in der Folgezeit vernachlässigt, da die Könige lieber in Versailles Hof hielten. Erst Napoleon I. widmete dem Schlosse wieder größere Teilnahme und ließ eine gründliche Erneuerung vornehmen, auch mit der nördlichen Verbindungsgalerie zwischen Tuilerien und Louvre beginnen. Der völlige Ausbau zu der jetzigen Gestalt erfolgte jedoch erst unter Napoleon III. (1852—68).



Fig. 499. Louvre. Thor Jean Goujon.

Aus dieser Baugeschichte ersieht man, daß der Louvre in der That die ganze Entwicklung des französischen Renaissancestiles bis in die neueste Zeit erkennen läßt und man in den einzelnen Teilen die Wandlungen des Geschmackes und der Auffassung verfolgen kann. Die feine Zierlichkeit und Ebenmäßigkeit der ältesten Teile wird im 17. Jahrhundert durch eine mehr aufdringliche Prunkhaftigkeit und Ueberladung ersetzt, und im 19. Jahrhundert nimmt diese Schwerfälligkeit noch zu.

Die von Lescot im Louvre ausgebildete Bauweise blieb auch für andere Schloßbauten vorbildlich. Ihre Grundzüge kamen auch bei dem, 1564 von Philibert Delorme begonnenen Tuilerien-Schlosse in Anwendung, welches an Pracht den Louvre noch übertreffen sollte. Doch zeigte sich dabei bereits die beginnende Entartung; die Verhältnisse sind nicht mehr so klar und ebenmäßig und schwerfällige Ueberladung tritt ein. Bemerkenswert waren jedoch die Rustika-Säulen, welche Delorme einführte („französische Ordnung“), und, soweit es die ganze Art dieser Gestaltung zuläßt, auch mit hohem Schönheitsgefühl ausbildete.

(Die Tuilerien wurden bekanntlich 1871 während des Kommune-Aufstandes zerstört.) — Von der weiteren Entwicklung der Renaissance-Baukunst im 17. Jahrhundert wird bei der Behandlung des nächsten Zeitraumes die Rede sein.

Bildnerei nach 1450. Bei der Besprechung der französischen Bildnerei in der gotischen Zeit habe ich bereits erwähnt, daß die heimische Eigenart durch die Einflüsse der niederländischen Künstler völlig zurückgedrängt wurde. Stammen ja die bedeutendsten Werke aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die wir auf französischem Boden finden, von Claus Sluter: nämlich der Moses-Brunnen und das Grab Philibert des Kühnen zu Dijon. Die eigen-französische Bildnerei leistete zwar immerhin noch Anerkennenswertes, aber nichts für die Gesamtentwicklung der Kunst Bedeutsames. Die Kunstfertigkeit hat nicht nachgelassen, aber der Kunstgeist ist ermattet und besitzt keine rechte schöpferische Kraft. Man schwankt zwischen der älteren „idealistischen" Auffassung und der aus der Fremde eindringenden, auf scharfe Wirklichkeitstreue abzielenden Richtung, ohne eine eigene, dem Volksgeiste entsprechende zu finden.

Der niederländische Einfluß wurde dann in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch den italienischen verdrängt, der unter Franz I. maßgebend wurde, da dieser nicht nur Kunstwerke, sondern auch Künstler aus Italien bezog. Während aber die französischen Baumeister die italienische Renaissance selbständig in heimischem Geiste auffaßten und umbildeten, ließen die meisten Bildner eine solche Selbständigkeit vermissen. Auch die besten Meister, die Frankreich zu Beginn des 16. Jahrhunderts besaß — Jean Juste und Pierre Bontemps — folgen italienischen Vorbildern, immerhin bahnen sie aber bereits den neuen Aufschwung der Bildnerei an. Das Grabmal Ludwigs XII. (von Juste) und jenes des Königs Franz I. (von Bontemps) in St. Denis zeichnen sich durch großzügige Auffassung, scharfe Lebenstreue und seelischen Ausdruck in den Köpfen, sowie gefällige Behandlung des Gewandes aus. — Die weitere Entwicklung wurde nun einerseits bestimmt durch die umfassende Bauthätigkeit unter Franz I. und seinen Nachfolgern, andrerseits durch die französische Eigenart, welche auf das Zierliche und Anmutige ausgeht. Die Prachtschlösser bedurften eines reichen bildnerischen Schmuckes, namentlich an Flachbildwerken, und das feinsinnige Verständnis für den Einklang zwischen Bau und Zierwerk, welches die französischen Künstler immer besaßen, wies nun auch den Weg zu einem entsprechenden bildnerischen Stil.



Fig. 500. Goujon: Diana.
Paris. Louvre.

Jean Goujon. Der hervorragendste Meister, welcher der französischen Bildnerei wieder eine besondere Eigenart giebt, ist Jean Goujon, der auch als Baumeister bei dem Louvre beschäftigt war. Er hatte sich zwar auch nach italienischen Mustern gebildet aber sich von der „malerischen" Richtung ferngehalten und es verstanden, gefällige Anmut mit würdiger Einfachheit und Lebenswahrheit zu verbinden, vor allem



Fig. 501. Pilon: Drei Grazien.
Paris. Louvre.

aber zeichnet er sich durch feine Durchführung der Flachbildwerke aus. — Zu seinen besten Schöpfungen zählen die Flachbildwerke, mit denen der Brunnen bei der Kirche der „Unschuldigen Kinder" geschmückt war, sowie die Gruppe der Diana, ursprünglich zu einem Brunnen im Schlosse Anet gehörig, die sich jetzt im Louvre befinden. Die Gestalten sind überaus schlank gebildet — noch ein Nachklang der gotischen Zeit — aber von einer gewählten Anmut und liebenswürdigen Zartheit in der Ausführung (Fig. 500).

Prieur und Cousin. Pilon. Zierliche Behandlung des Gewandes, Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks in den Köpfen, würdevolle Haltung finden wir auch in den Werken von Barthélémy Prieur und Cousin, während ein anderer ungemein fruchtbarer Meister, Germain Pilon, ganz der malerischen Auffassung huldigt und dabei vielfach willkürlich verfährt.

Ein berühmtes Werk Pilons, die drei Grazien (Fig. 501), zeigt auch, wie die Kunst bereits allmählich jetzt dahin gedrängt wurde, das Aeußerliche, die glatte Formbehandlung auf Kosten der inneren Wahrheit und des geistigen Gehaltes zu betonen. Die Gruppe wurde im Auftrage der Katharina von Medici für die Cölestiner-Kirche als eine Art Grabdenkmal für König Heinrich II. ausgeführt; ursprünglich trugen die Grazien auf ihren Häuptern eine Urne mit dem Herzen des Königs. Es ist jedenfalls ein etwas seltsamer und sicherlich kein „frommer" Gedanke, der in diesem Denkmal zum Ausdruck gebracht wird.

d. Spanien.

Selbständigkeit der spanischen Renaissance. Willigere Aufnahme fand die neue Richtung dagegen auf der pyrenäischen Halbinsel in Spanien und Portugal. Eigentlich kann man nicht von einer „Uebernahme“ reden, da die spanische Renaissance zum größten Teile selbständig sich entwickelte. Ich habe schon seinerzeit erwähnt, daß die Gotik auf der pyrenäischen Halbinsel ihre besonderen Eigentümlichkeiten gewonnen hatte, da sie maurische Formen aufnahm und überhaupt das Schmuckhafte in den Vordergrund stellte. Die bestehende Neigung, alles, was die Pracht der äußeren Erscheinung steigern konnte, zu benutzen und den Schatz an Zierformen zu bereichern, begünstigte natürlich das Eindringen antiker Grundzüge.

Durch die Heirat Ferdinands von Arragonien mit Isabella von Castilien waren die beiden mächtigsten Königreiche der Halbinsel vereinigt worden. Dann folgte die Eroberung des letzten maurischen Staates, Granada, auch Navarra und Neapel gerieten unter die Botmäßigkeit des arragonischen Königshauses und schließlich brachte diesem die Entdeckung Amerikas eine neue Quelle der Macht. Mit Beginn des 16. Jahrhunderts schickt sich Spanien an, die Stellung einer Weltmacht sich zu erobern, innerhalb fünfzig Jahren hatte es in der That diese erreicht und beherrschte mit seinem Einfluß alle europäischen Verhältnisse.

Dieses rasche Emporkommen zu Macht und Reichtum mußte natürlich auf die Kunst eine starke Rückwirkung üben. Der stolzen Prachtliebe standen jetzt auch reiche Mittel zu Gebote. Schon Ferdinand und Isabella hatten die Kunst begünstigt und wie bei jedem aufstrebenden Volke alle geistigen Kräfte frei werden, so nahm auch in Spanien der Kunstgeist einen hohen Aufschwung. Wenn auch die politischen Beziehungen zu Italien es mit sich brachten, daß dessen Kunstrichtung eingehender beachtet wurde, auch Künstler von dorther ins Land kamen, so bedurfte es doch solcher Einflüsse nicht, um eine den neuen Verhältnissen entsprechende Kunstweise zu begründen. Die einheimischen Künstler besaßen genügende Befähigung und geistige Schwungkraft dazu, zumal es sich zunächst garnicht darum handelte, vollständig mit der bisherigen Art zu brechen.

Kirchenbauten. Plateresken-Stil. Bei den Kirchenbauten hielt man vorerst noch an dem gotischen Stil fest, da er in der hierorts ausgebildeten Art ohnehin genügende Prachtentfaltung gestattete, aber für die Paläste, öffentliche Gebäude und namentlich für die Klöster wurde ein neuer Stil geschaffen, welcher der fruchtbaren, überquellenden Erfindungsgabe der spanischen Baukünstler an großartigem Prunk, an sinnfälligem, dichterischem Reiz, hinreißendem Schwung und an unendlicher



Fig. 502. Haus des Pilatus.
Sevilla.

Mannigfaltigkeit der Zierformen-Gestaltung das Höchste zu leisten gestattete. Man hat für diesen Stil, welcher gotische Züge mit maurischen und antiken meist in geistreich kühner Weise vermengt, die Bezeichnung Goldschmiede- oder Plateresken-Stil (spanisch platero-Goldschmied) erfunden, weil die Bauten so üppig reich an Verzierungen sind, wie die getriebenen Prunkstücke der Goldarbeiter.

Als erster Meister der neuen Richtung ist Enrique de Egas zu betrachten, der schon um 1480 in Valladolid zwei Klosterbauten aufführte, deren Säulengänge jene obenerwähnte Mischung zeigten: wir finden gedrehte Säulen, die Vorderseite der Bogen als Laubgewinde behandelt, die Bogen-Zwickel mit maurischen Ziermustern bedeckt, kurz ein fast

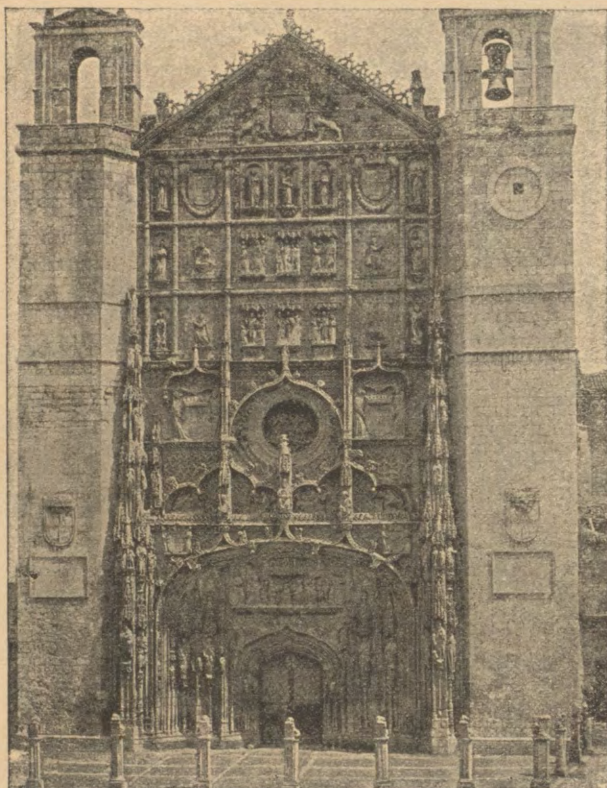


Fig. 503. Paulskirche in Valladolid.

abenteuerliches, aber wirkungsvolles Spiel der Einbildungskraft im Schmuckhaften. In der Zeit von 1500—1530 entstanden an verschiedenen Orten — Toledo, Salamanca, Leon, Sevilla u. v. a. — Bauten in dieser Art, auf welche jedoch nicht näher eingegangen werden kann.

Klosterhof in Toledo. Haus des Pilatus. Besser als Worte können über die Eigenart und Entwicklung dieses spanischen Stiles einige Beispiele Aufschluß geben. — Der Hof des Franziskaner-Klosters San Juan de los Reyes in Toledo, der in dem Jahre 1476 begonnen wurde, zeigt noch im wesentlichen die gotischen Grundzüge in den Pfeilern und Strebepfeilern, in Fialen und Maßwerk (siehe Fig. 298). Doch ersieht man bereits die Umbildung; der Spitzbogen wird im Erdgeschoß durch Rundbogen ersetzt, im Obergeschoß tritt uns eine ganz eigentümliche Zusammensetzung von flachgeschweiften und rundbogigen Teilen entgegen.

Man vergleiche nun damit den Hof des sogenannten „Hauses des Pilatus“ (Fig. 502), eines adeligen Palastes aus dem Jahre 1533, und man wird die Bahn erkennen, in welcher sich die weitere Entwicklung vollzog. Die Bogenstellungen sind im Geiste der Renaissance gehalten, das Geländer im Obergeschoß hat noch Anklänge an die Gotik, die Ziermuster auf den Kämpfern und in den Zwickeln bestehen aus Linienwerk nach maurischer Art.

Paulskirche in Valladolid. Universität von Alcalá de Henares. Nicht minder deutlich ersieht man die Vermischung verschiedener Grundzüge an der Schauseite der Paulskirche in Valladolid (Fig. 503). Der Thoreingang hat einen geschweiften Spitzbogen, die Thorhalle einen flachgedrückten Bogen. Der obere Teil der Schauseite ist in fünf Geschosse wagrecht gegliedert, in den zwei unteren herrscht noch das gotische Schmuckwerk vor, in dem oberen finden sich neben demselben Bildungen der Renaissance.

Diese treten bereits überwiegend auf in der ungemein reizvollen Schauseite der Universität von Alcalá de Henares; die Fenster sind geradlinig abgeschlossen und haben

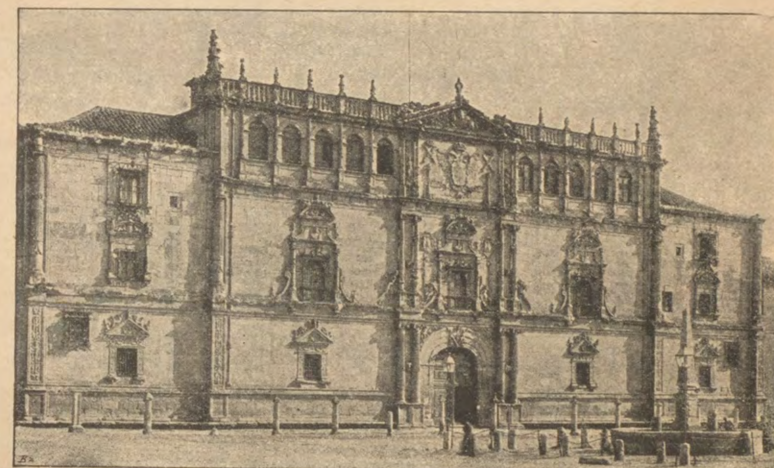


Fig. 504. Universität in Alcalá de Henares.

Giebelaufsätze, Wandpfeiler und Säulen sind ganz im Sinne der Renaissance gestaltet (Fig. 504).

Escurial. Um das Jahr 1530 machte sich das Streben nach größerer Einfachheit und strengerer Berücksichtigung der reinen antiken Formen geltend, um das Baugefüge wirkungsvoller hervortreten und nicht ganz vom Schmuckwerk erdrücken zu lassen.

Die maßgebenden Meister dieser Richtung waren Juan de Toledo und dessen Schüler Juan de Herrera, welche den im Jahre 1563 begonnenen Bau des Klosters S. Lorenzo in Escurial ausführten.

Dieses Riesengebäude, ein Rechteck von etwa 200 m Breite, 185 m Tiefe, hat an der Vorderseite zwei hohe (viereckige) Ecktürme, einen großen Thorbau mit Vorhalle, und zwischen diesem und den Türmen noch je einen Pavillon. Die Kirche steht innerhalb des Rechtecks und ist ganz in antikem Geiste gehalten, hat dorische Säulen, Tonnengewölbe und Kuppeln. (Die Abbildung Fig. 505 giebt die Ansicht des einen Hofes mit einem Teil der Kirche.)

Diese strengere Richtung behauptete längere Zeit die Herrschaft, zu Ausgang des 16. Jahrhunderts räumte sie jedoch das Feld vor der in Frankreich und Italien aufge-

kommenen, dem spanischen Geiste und Geschmack auch mehr zusagenden „barocken“ Kunstweise, welche auch das Bauliche malerisch auffaßte und dem Fluge der Einbildungskraft keine Schranken setzte.

Innere Ausschmückung. Mehr vielleicht noch als im Aeußeren kommt die Prunkhaftigkeit des Stiles in der Gestaltung der Innenräume zum Ausdruck. Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist der Sitzungssaal in dem Palaste der Abgeordneten von Valencia, jetzt Obergerichtshof, von welchem die Abbildung ein Stück der Galerie und Decke wiedergiebt (Fig. 506). Das ebenso reiche wie reizvolle Schmuckwerk wurde von valencianischen Bildnern seit 1540 ausgeführt. Noch üppiger, bereits die Fülle der Barockzeit verratend, erscheint der Chor des Domes von Zaragoza; hier sind auch italienische Einflüsse nicht zu verkennen (Fig. 507).

* * *



Fig. 505. Escurial: Hof der Evangelisten.

Spanische Bildnerei. Es leitet dies zur Besprechung der spanischen Bildnerei in diesem Zeitraum über, welche ebenfalls unter Ferdinand und Isabella einen glänzenden Aufschwung zu nehmen begann. Zur Zeit der Gotik besaß auch in Spanien die Bildnerei die allgemein durch die Bauweise bedingte Eigenart, und dies erklärt hinlänglich die Verwandtschaft, welche die spanischen Werke mit den französischen und niederländischen zeigen.

Unmittelbare Einflüsse der Fremden vor Ende des 15. Jahrhunderts anzunehmen, halte ich nicht für genügend begründet, denn solche wären jedenfalls von Italien her zu erwarten gewesen.

Nun nähern sich aber die Bildwerke Spaniens in Auffassung und Durchführung weit mehr den nordischen, und besonders in einem Punkte findet sogar eine Uebereinstimmung mit der deutschen Richtung statt, nämlich in der Vorliebe für Holzschnitzwerke. Ob deutsche Holzschnitzer in Spanien thätig gewesen sind, lasse ich dahingestellt bleiben. Die Freude an gestaltenreichen, mit feiner Zierlichkeit ausgearbeiteten Altären, wie sie in Deutschland bestand, war eben auch den Spaniern eigen.

Solche hochgetürmten Altar-Aufbauten, die zu den Höheverhältnissen der gotischen Kirchen so trefflich paßten, ließen sich in Holz leichter aufführen als in Stein und dann, was nicht übersehen werden darf, auch bemalen.

Farbenlust gehört aber auch zu den Eigenheiten des spanischen Volksgeistes, der alles Glänzende und Bunte liebt. (Es wurden daher auch Steinbildwerke vielfach bemalt.)

Schnitzaltäre. Daß die spanischen Schnitzaltäre im ganzen Aufbau den deutschen ähnlich sein mußten, liegt in der Natur der Sache begründet. Sie bestehen ebenfalls aus verschiedenen Abteilungen, die über und neben einander angeordnet sind, teils Flachbildwerke, theils Standbilder in Nischen, dazwischen auch Gemälde in baulich geformten

Umrahmungen enthalten. Mit Ende des 15. Jahrhunderts treten nun insbesondere in dem baulichen Beiwerk Renaissanceformen auf, während in der Bildung der Gestalten auf recht

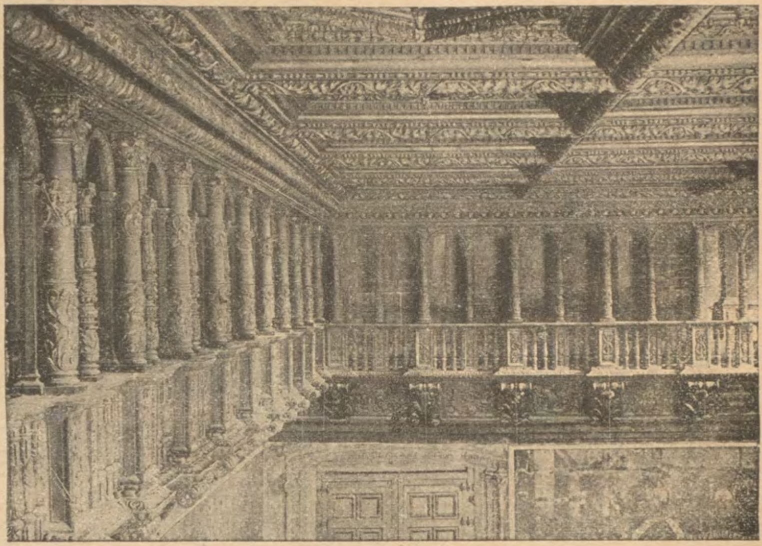


Fig. 506. Saal der „Audienzia".
Valencia.

kraftvollen Ausdruck das Hauptgewicht gelegt wird. Die Spanier hielten zwischen über scharfer Wirklichkeitstreue und weichlicher „idealistischer" Auffassung ein Mittelmaß inne, ihre Figuren sind lebenswahr und doch stets von einem natürlichen Schönheitsgefühl veredelt.

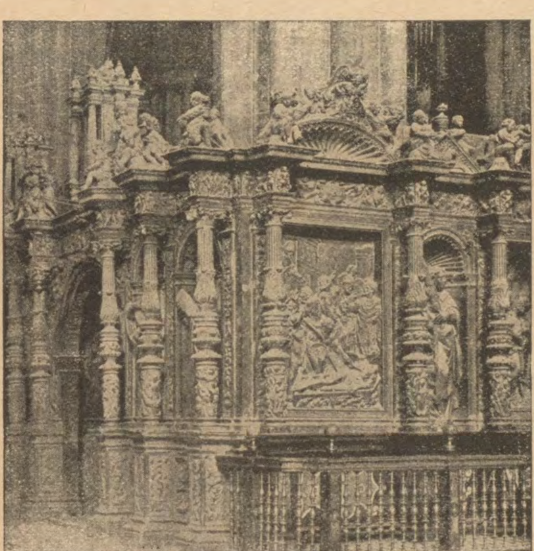


Fig. 507. Chor im Dome von Zaragoza.

Grabmäler. Neben den Altären sind auch die Grabdenkmäler beachtenswert, und bei diesen — so beispielsweise bei denen Ferdinands und Isabellas in Granada — finden wir würdige Einfachheit in den Gestalten mit großem Reichtum des in edlen Formen gehaltenen Schmuckwerkes glücklich vereinigt. Daß seit Beginn des 16. Jahrhunderts Italiener auf die spanische Bildnerei-Kunst einwirkten, ist zweifellos, aber gerade so wie im Bauwesen waren die heimischen Künstler im stande, die empfangenen Anregungen selbständig zu verwerten und weiter zu bilden.

Auf der vollen Höhe der Entwicklung finden wir die spanische Bildnerei dann im nächsten Zeitraum.

Die Malerei des 16. Jahrhunderts.

a. Italien.

Die Malkunst des Cinquecento. In der Abhandlung über die Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts wurde ausgeführt, wie an den verschiedenen Kunststätten — Florenz, Perugia, Venedig u. a. O. — die Farbenkunst aus der anfänglichen Gebundenheit zur Freiheit sich entwickelt, durch sorgfältiges Studium der Natur einerseits, der Antike andererseits den Begriff der „Schönheit" gewonnen, und als ihr Endziel das rein Malerische erkannt hatte. In der Malweise und in der Beherrschung der Ausdrucksmittel war man so weit gelangt, daß eine Steigerung der bloßen Fertigkeit nur in beschränktem Maße mehr möglich erschien.

Ghirlandajo, Perugino, Bellini hatten erreicht, was überhaupt unter den Verhältnissen, in welchen sie wirkten, zu erzielen war, ihre Kunstweise stand in besonderen Einzelheiten auf einer Höhe, welcher zur „Vollendung" nur wenig mehr fehlte. Es konnte nichts anderes mehr geschehen: als zusammenfassen, was die Einzelnen errungen hatten, und die letzten Reste von Befangenheit in örtlichen oder überlieferten Anschauungen abzustreifen, um in vollster Freiheit das Schönheits-Urbild und die Kraft zu gewinnen, dasselbe mit ausschließlich malerischen Mitteln zur Erscheinung zu bringen. Ein solches „Vereinigen" konnte nicht innerhalb örtlicher Schulen stattfinden, dazu waren nur künstlerische Persönlichkeiten mit einem allumfassenden Geist und mit vollendeter Kunstfertigkeit befähigt.

Wenn man die Werke der großen Meister des Cinquecento zergliedert, so dürfte man mit einiger Ueberraschung entdecken, daß in den einzelnen Grundzügen kaum ein erheblicher Fortschritt zu sehen ist, und diese sich bereits bei den Vorgängern finden. Was diese Großen auszeichnet und erhebt, ist darin zu suchen, daß sie aus dem Geiste ihrer eigenen Persönlichkeit heraus diese Grundzüge in ihren Schöpfungen verwerteten und zwar mit edlem Maßhalten und geläutertem Schönheitsgefühl. Das „Genie" einzelner Künstler giebt der Malerei des 16. Jahrhunderts ihr Gepräge und bestimmt ihre Bedeutung. Nicht mehr von Schulen, Gruppen und Richtungen hat man zu sprechen, sondern von Persönlichkeiten, die vom Boden der Heimat unabhängig auf einem selbstgeschaffenen „idealen" stehen.

Es ist dies auch nicht der Boden eines einzelnen Kunstzweiges, sondern jener der Kunst überhaupt, denn diese Meister beherrschen eben alle Zweige, sind Baumeister, Bildner und Maler. Noch mehr: — und das macht die Größe ihrer Kunst verständlich — ihr Geist erschöpft auch den ganzen Gehalt ihrer Zeit; sie sind von demselben völlig durchdrungen und erfüllt. Dies war weder vorher noch nachher — oder sagen wir deutlicher heutzutage — in gleichem Maße möglich. Vorher nicht, denn es war schwer, sich eine wirklich „allgemeine Bildung" anzueignen, da Mittel und Gelegenheit dazu beschränkt waren, und durch die Abhängigkeit von heimatlichen Anschauungen, religiösen und philosophischen Richtungen, eine gewisse Einseitigkeit bedingt war. Heutzutage aber ist kein einzelner mehr im stande, alle Erkenntnisgebiete zu beherrschen. Um die Wende des 15. Jahrhunderts hatte aber ein Austausch der geistigen Güter der gebildeten Welt stattgefunden und in erster Linie war es Italien, welches dieselben zu einem Bildungsschatze anhäufte.

Lionardo da Vinci. Die Reihe dieser außerordentlichen Kunstmenschen eröffnet Lionardo da Vinci (1452—1519) — aus dem toskanischen Flecken Vinci — ein Schüler Verrocchios, im Alter von 20 Jahren bereits der Malergilde von Florenz angehörend. Seine Vielseitigkeit ist erstaunlich: Baumeister, Bildhauer, Maler, Festungsingenieur und Mechaniker, Naturforscher und Schriftsteller, dazu ein vollendeter Weltmann, mit höfischen Sitten und Geheimnissen der Staatskunst wohl vertraut. Es ist begreiflich, daß einem solchen Manne Zeit und körperliche Kraft fehlen mußte, um all das wirklich zu schaffen, was der nimmermüde Geist ersann und plante. In den thatsächlich ausgeführten Werken liegt auch weniger die Bedeutung Lionardos, als vielmehr in den Anregungen, welche er mit seinen Entwürfen gab. Sein Geist befruchtete alles um ihn her und zeugte in anderen die Thaten, die er selbst nicht ausführen konnte.

An Zahl vollendeter Arbeiten übertrifft ihn der Geringste seiner Zeitgenossen, an



Fig. 508. Lionardo: Das Abendmahl.
Wandgemälde im Speisesaal des Klosters S. Maria della Grazie. Mailand.

Fülle der Plan-Gedanken kommt ihm keiner gleich. Auch als Maler kann man ihn nur dann vollständig würdigen, wenn man auch seine Zeichnungen und Entwürfe studiert. Was wir aber von Gemälden seiner Hand besitzen, zählt zu den kostbarsten „Schätzen". Von seinem Lehrer hatte er nichts anderes angenommen als den Grundsatz von der Wertschätzung der Form. Wie weit er Jenen an malerischem Gefühl übertraf, zeigt schon der Engel auf dem Bilde Verrocchios (Fig. 355). Seine volle Unabhängigkeit tritt bereits in den frühesten Bildern zu Tage, sie lassen den Weg erkennen, auf welchem Lionardo zur Meisterschaft fortschreitet, die er im „Abendmahl" erreicht. Sie bekundet sich in der bisher unerreicht gewesenen Uebereinstimmung des Gedanklichen mit dem Formen-Ausdruck, in der Verbindung der vollen Lebenswahrheit mit der Vorstellung des urbildlich Schönen, in der Unterordnung einer ungemein sicheren Zeichnung unter die Gesetze der Farbenwirkung. Leidenschaftliche Vorgänge und bewegte Handlung weiß Lionardo mit ebenso edlem Maß wiederzugeben, wie die ruhigen Empfindungen einer hohen Seele deutlich zu veranschaulichen. Das „Abendmahl" und die Entwürfe zu dem Schlachtenbild „Sieg von Anghiari" geben für ersteres, seine Ebenbildnisse für das letztere eindringliches Zeugnis.

Unter den Bildnissen steht unstreitig die „Mona Lisa" (Gattin des Francesco del Giocondo) an erster Stelle. Es ist in diesem das Höchste erreicht, was im Begriffe von malerischer Schönheit liegt. Die Lebenswahrheit erstreckt sich nicht blos auf das Körper-

liche, die „Seele" wird vielmehr lebendig vor uns. Wie in der Wirklichkeit bei einem geistvollen Menschen das Spiel der Gedanken in jenem der Mienen ersichtlich wird, so geschieht dies auch hier, die ausdrucksvollen Augen, der zum leisen Lächeln geöffnete Mund, nicht zum mindesten aber auch die Hände „sprechen". Die Bedeutung der Hände für das Persönliche hat vor Lionardo niemand in gleichem Maße erfaßt. Man kannte wohl



Fig. 509. Lionardo: Bildnis der Mona Lisa.
Paris, Louvre.

„Geberden", die Hände in lebhafter Bewegung, daß sie aber auch in anscheinender Ruhe für die persönliche Eigenart kennzeichnend sind, war eine neue Offenbarung und wirkte auch als eine solche. Seither „sehen" die Maler auch auf die Hände und auf ihre lebensvolle Wiedergabe wird von manchem nicht weniger Sorgfalt verwendet, als auf jene der Züge. Auch die Landschaft mit ihrem zarten Dufthauch ist zu dem Bilde „gestimmt", kurz, jede Einzelheit hat ihre bedeutungsvolle Rolle, um die Gesamtwirkung hervorzubringen: die Persönlichkeit in Leib und Seele lebendig zu machen.

Lionardos Hauptwerk ist das „Abendmahl" im Speisesaal des Klosters S. Maria della Grazie in Mailand, von dessen einstiger Schönheit freilich nur noch ein schwacher Schimmer erhalten blieb. Zum Teil trägt Lionardo die Schuld selbst, indem er versuchte, das Wandbild in Oelfarben zu malen; mehr noch ist der heutige Zustand durch die Miß-



Fig. 510. Lionardo: Die Madonna in der Felsgrotte.
Paris, Louvre.

handlungen verursacht worden, denen das Bild durch Unverständige ausgesetzt war. Die Darstellung des Vorganges ist meisterhaft in der gedanklichen Auffassung und der lebensvollen Veranschaulichung der Seelenzustände, die das wesentliche Kennzeichen für die Kunst Lionardos und der Hochrenaissance überhaupt sind. Es ist der Augenblick gewählt, der den Worten Christi folgte: „Einer unter Euch wird mich verraten." Das Bild schildert den

Eindruck, den diese Worte auf die Jünger machen. Alle Abstufungen der Empfindungen: Schrecken, Erstaunen, Befangenheit und Schuldbewußtsein spiegeln sich in den Gesichtern wieder und werden durch die lebhaften Geberden, durch die Haltung und Bewegung der ganzen Körper verdeutlicht. Die Anordnung der Sitzenden, die ungezwungene Sonderung in Gruppen zu dreien und das Zusammenstimmen derselben zu einer Hauptgruppe, mit dem Heiland als Mittelpunkt, ist vollendet gelungen. Auf die Feinheiten in der Kennzeichnung der Einzelnen läßt sich nicht näher eingehen, da ich die Worte nicht durch ein großes und



Fig. 511. Lionardo: Die hl. Anna selbdritt.
Paris, Louvre.

deutliches Bild erläutern kann. Ich weise nur noch auf Judas hin, dessen Zurückfahren und Handhaltung die Frage andeuten: „Woher weißt Du mein Geheimnis."

Die Kunst des schönen Aufbaus zeigen die Bilder Lionardos in hohem Maße; sie tritt besonders hervor bei der „Madonna in der Felshöhle", wie bei der „heiligen Anna selbdritt". Wenn selbst Raphael in dem Aufbau seiner Frühwerke auf Lionardos Vorbild zurückgreift, so ist dies ein Zeichen dafür, das man in letzterem bereits eine Art „Kunstregel" zu sehen begann. Der Anordnung liegt das gleichschenklige Dreieck zu Grunde, d. h. die Gestalten lassen sich in diese Figur einschließen. Dadurch wird ein Zusammenhalten der Massen erzielt, das Bild wird einheitlich, indem alles Wichtige auf einen engen



Fig. 512. **Die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle.**
Rom, Vatikan.

Raum zusammengedrängt ist. In dem Bilde der heiligen Anna giebt Lionardo ein liebliches „Idyll". Maria sitzt auf dem Schoß der Anna und beugt sich voller Zärtlichkeit zum Kinde hinab. Die gänzliche Vollendung dieses Bildes, wie vieler anderer hatte Lionardo Schülerhänden überlassen müssen; wie viel er selbst daran gemalt hat, ist nicht sicher, die Köpfe sind aber jedenfalls von seiner Hand.

Seit dem Jahre 1485 ist der Einfluß Lionardos auf die Zeitgenossen allenthalben in Oberitalien zu verspüren; Mailand beherrscht er natürlich vollständig, aber auch Venedig, die Romagna und namentlich Florenz unterliegen ihm. Nur in Rom kann der Meister persönlich nicht festen Fuß fassen; hier hatten den Boden Andere besetzt, die ihm an Geistesgröße verwandt waren und zu derselben Höhe, nur auf anderen Wegen emporstiegen.

Michelangelo. In Vielseitigkeit und Ruhelosigkeit stand dem Lionardo sicherlich der dem Alter nach zweite Großmeister, Michelangelo Buonarotti, nicht nach (1475—1564); nur daß die Unrast bei jenem mehr äußerlich, bei diesem auch innerlich war. Kam Lionardo oft deshalb nicht über bloße Entwürfe hinaus, weil er einfach nicht „Zeit fand" zur Ausführung, so litt Michelangelo auch darunter, daß er die „rechte Lust" an der Vollendung verlor. Auch bei ihm ist die Zahl seiner fertigen Gemälde nicht groß, allerdings ist aber das eine Hauptwerk allein so umfangreich, daß es eine ganze „Galerie" aufwiegt.

Lionardo war aus der Schule eines Meisters hervorgegangen, der in erster Linie Bildhauer war, und hatte dennoch seine vielseitige künstlerische Begabung auf dem Gebiete der Malerei zur schönsten Blüte entwickelt. Michelangelo war (1488) zu Ghirlandajo, einem ausgesprochenen Maler, in die Lehre gekommen, und sollte nach dem Willen seines Vaters sich auch der Malerei widmen. Wir sehen ihn aber — gewissermaßen heimlich — außerhalb der Schule, sich mit Studien in der

Bildnerei befassen, welche auf sein künstlerisches Wesen die stärkere Anziehungskraft ausübte. Aus dem, was bereits an früherer Stelle, über Michelangelo als Baukünstler und Bildner gesagt wurde, läßt sich unschwer dieses Verhältnis erklären.



Fig. 513. Michelangelo: Die Erschaffung der Gestirne.
Aus dem Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle.
Rom, Vatikan.

Ihm war die Gestaltung der Formen — natürlich in erster Linie jene des Menschen — die Hauptsache und sozusagen das Endziel aller Kunst. Wohl hatte auch Lionardo die Formbehandlung als „Seele der Malerei" bezeichnet, immerhin aber zur Trägerin dieser Seele die Farbe gemacht. Michelangelo ging darauf hinaus, daß die Form selbst schon

zu solcher Vollendung gebracht werde, daß sie den Gedanken in voller Reinheit und Eindringlichkeit verdeutliche, und die Farbe mehr nur als Hilfs- und Schmuckmittel ihr diene. In der „Körperlichkeit" sah Michelangelo den Schwerpunkt der künstlerischen Gestaltung,



Fig. 514. Michelangelo: Die Erschaffung des Lichtes.
Aus dem Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle.
Rom, Vatikan.

und seiner Natur nach mit Recht, denn die Gewaltigkeit seiner Gedanken erheischte auch eine geschlossene Festigkeit der Formen; er gab ja nicht „Stimmungen", für welche die reine Farbenkunst die richtigeren, weil feineren und schmiegsameren Ausdrucksmittel besitzt.

Die Jugendarbeiten Michelangelos verraten denn auch die Unabhängigkeit von seinem Lehrer darin, daß er von dessen feinsinniger Farbenkunst nichts angenommen hat und seine eigenen Wege zu gehen sucht, dabei aber den Reiz der Farbe, überhaupt des

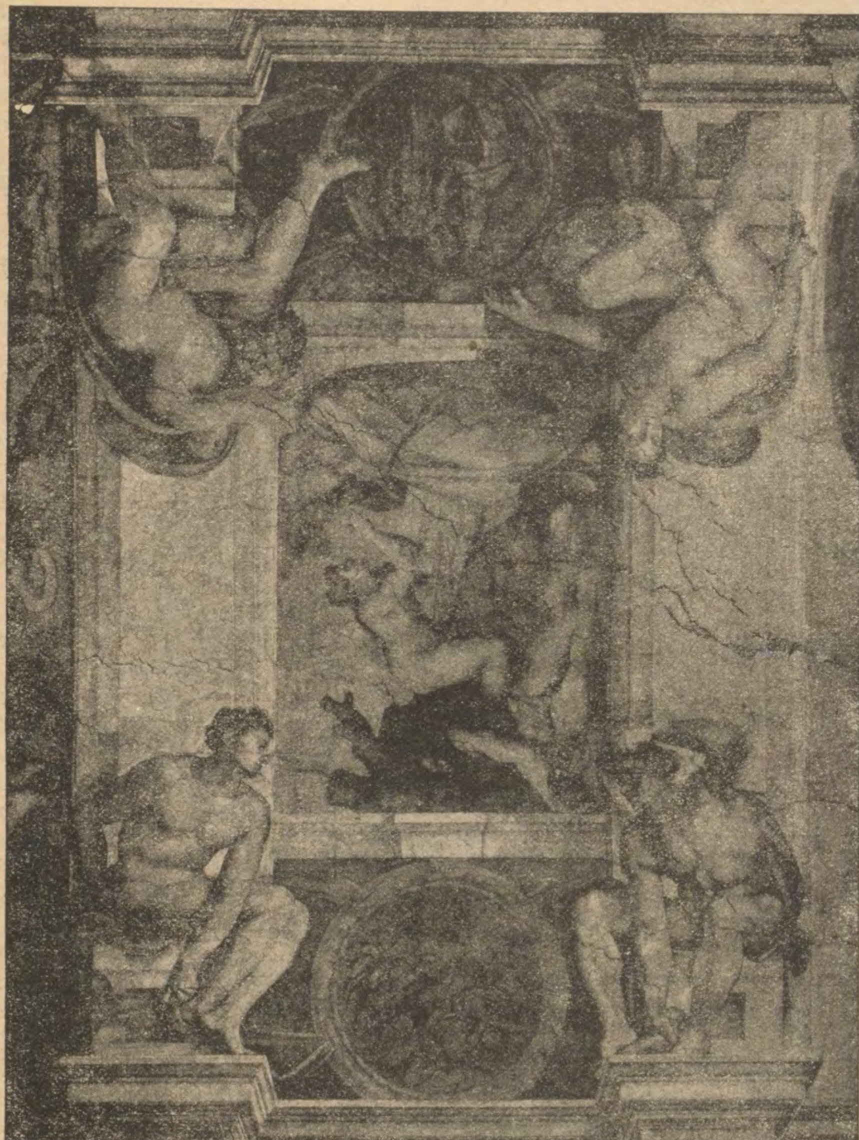


Fig. 515. Michelangelo: Die Erschaffung der Eva.
Aus dem Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle.
Rom, Vatikan.

eigentlich Malerischen noch nicht zu geben vermag. Ein Auftrag des Rates von Florenz, für den Ratssaal den „Sieg über die Pisaner bei Cascina" zu malen, gedieh nicht zur Ausführung; er entwarf nur die Zeichnungen hierzu, in welchen er auch alles Gewicht

auf die Darstellung des menschlichen Körpers in den verschiedensten Haltungen legt. Der Karton soll nach den Berichten ein ungeheures Aufsehen bei den Künstlern erregt haben, die von weither kamen, um nach demselben zu studieren. Jedenfalls hatte er damit seine außerordentliche Meisterschaft in der Zeichnung bekundet, die ihn über alle anderen, selbst Lionardo, erhob. Das Werk ist leider zerstört worden und wir kennen es nur aus Nachbildungen. Der Künstler stellt nicht einen Vorgang aus der Schlacht selbst dar, sondern den Augenblick, in welchem badende Soldaten vom Feinde überrascht werden; dies gab ihm Gelegenheit, nicht nur die nackten Körper in den verschiedensten Stellungen, sondern auch die mannigfachen Gemütsbewegungen und damit die Eigenart der einzelnen wiederzugeben.

Sixtinische Kapelle. Im Jahre 1508 erhielt nun Michelangelo den Auftrag, die Sixtinische Kapelle mit Gemälden zu versehen. In kaum viereinhalb Jahren (1508—1512) führte er ohne Gehilfen ein Riesenwerk zu Ende, welches in Wahrheit seinesgleichen nicht findet. Der Meister wählte zum Gegenstand die Geschichten des alten Testamentes, vielleicht richtiger gesagt: er wollte die religiös-gedankliche Geschichte der Welt von der Schöpfung bis zur Erscheinung des Heilands schildern. Er teilte die Gewölbedecke durch gemalte Baugliederungen in vier große und fünf kleine Felder, welche die Hauptbilder enthalten: das Chaos, Erschaffung der Himmelslichter, der Tierwelt, des ersten Menschen und Evas; dann den Sündenfall, Abels Opfer, Sintflut und Noahs Trunkenheit. Die Dreieckfelder zwischen den Stichkappen sind mit den übermenschlichen Riesengestalten der (7) Propheten und (5) Sibyllen ausgefüllt; in den Stichkappen selbst und in den Schildbogen schildert er die Vorfahren Christi in verschiedenen Familienvorgängen. Die Eckzwickel enthalten: die eherne Schlange, Hamans Kreuzigung, Judith und Holofernes, David und Goliath. Man ersieht daraus, wie alle einzelnen Bilder in gedanklichem Zusammenhang stehen und somit das Ganze auch einen einheitlichen Gedanken ausdrückt. Getrennt und andererseits wieder zusammengehalten wird es ferner durch die schon erwähnten Baugliederungen und durch zahlreiche menschliche Gestalten in allen Lebensaltern und den vielfältigsten Bewegungserscheinungen, durchwegs aber von einer Kraftfülle und Gewaltigkeit des Ausdrucks, die fast erdrückend wirken. Trotz der riesigen Zahl von Gestalten wird man aber nirgends auch nur die kleinste Wiederholung finden; jede ist von ganz besonderer „persönlicher" Eigenart und ebenso auch jede Bewegung; in der Erfindung neuer Formen derselben ist der Geist des Meisters unerschöpflich. Bei aller Gewagtheit in diesen Erfindungen geht er aber nie über die Lebenswahrheit hinaus; die Stellungen sind oft ungewöhnlich und seltsam, man könnte sagen gezwungen, aber nie unnatürlich und die Gezwungenheit ist durch die Umgebung begründet. Wenn ich oben sagte, daß keine Wiederholung stattfinde, so gilt dies selbst von jenen Gestalten, welche mehrmals auftreten,



Fig. 516. Michelangelo: Pfeilerfigur aus dem Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle.
Rom, Vatikan.

vor allem Gott, dann Adam und Eva. Den allmächtigen Schöpfer der Welt darzustellen, ist wohl die allerschwerste Aufgabe, die der Kunst gestellt werden kann, ja sie erscheint fast unmöglich zu lösen. Den Heiland und Maria unserer Vorstellung näher zu bringen, ist ja erleichtert dadurch, daß sie in menschlicher Gestalt auf Erden wandelten, und es



Fig. 517. Michelangelo: Das jüngste Gericht.
Gemälde an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle.
Rom, Vatikan.

handelt sich somit nur, im Menschlichen noch das Göttliche zum Ausdruck zu bringen. Gott selbst ist aber eigentlich in sinnfälliger Form überhaupt nicht denkbar, d. h. sein Wesen läßt sich nicht in eine solche fassen. Soweit es aber dem Menschengeiste möglich ist, das Unfaßbare begreiflich zu machen, eine ahnende Vorstellung davon zu erwecken, hat dies Michelangelo zustande gebracht. Das Urgewaltige, Allmächtige ist in solchem Maße zum Ausdruck gebracht, daß in der That die menschliche Form ganz zurücktritt und nur noch als unentbehrliches Hilfsmittel erscheint. Das Liebliche und Anmutige lag Michelangelos Wesen fern, dennoch hat er aber in der Eva eine Gestalt von er-



Fig. 518. Michelangelo: Christus aus dem Jüngsten Gericht.
Sixtinische Kapelle.

greifender Holdseligkeit geschaffen — in seiner Art. Es ist auch ein ins Erhabene gesteigerter Liebreiz, der noch den unmittelbaren Hauch des Göttlichen an sich trägt und nicht durch das sündig Irdische herabgezogen und „vermenschlicht" ist.

Daß dies ganze Gemälde nicht malerisch in Farbenstimmung, sondern bildnerisch empfunden ist, darf nicht übersehen werden. Die Meißel- und nicht die Farbenkunst hat an ihm den meisten Anteil. Damit wird der Wert dieser unvergleichlichen Schöpfung nicht herabgemindert, wohl aber ihr die richtige Stellung innerhalb der Kunst zugewiesen. Sie ist die vollendetste Zeichnung, oder anders gesagt: bildnerische Darstellung auf ebener Fläche.

Ueber zwanzig Jahre ließ nun Michelangelo den Pinsel ruhen — wenigstens schuf er nichts Bedeutenderes — bis er dem vorerwähnten Deckengemälde in dem Altarbild ein Seitenstück gab und damit die Malereien in der sixtinischen Kapelle abschloß. Gab das Deckenbild die Entstehung der Welt, so bietet nun die Altarwand die Schilderung des Endes: das jüngste Gericht (gemalt 1535—41). Nimmt man das vorgenannte Werk zum Maßstab, dann wird man in dem letzteren unzweifelhaft eine Erschlaffung der künstlerischen Kraft Michelangelos erkennen müssen, die durch das Alter und die vielen Kümmernisse genügend erklärt ist. Die hervorragenden Eigenheiten seines Wesens zeigen sich jedoch auch hier: die Kraft, der Ausdruck des Gedanklichen, der Mannigfaltigkeit der Gestaltungs-Erscheinungen. Leider ist dieses Wandgemälde halb zerstört. Durch den Rauch der Altarkerzen wurde es so geschwärzt, daß die ursprüngliche Farbenwirkung verloren ging; sodann hatte man Anstoß genommen an der Nacktheit der Gestalten, und ein Schüler Michelangelos (Daniele da Volterra, der dafür den Beinamen „Hosenmaler" erhielt), mußte Gewandstücke hineinmalen; auch späterhin wurden noch Uebermalungen vorgenommen. Dennoch ist die Wirkung noch immer mächtig ergreifend, das Weltende mit allen seinen Schrecken ist niemals mit großartigerer Düsterheit wiedergegeben worden. Der schreckhafte Zug überwiegt auch hier, selbst die Gruppen der Seligen stehen gewissermaßen noch im Banne des erschütternden Richterspruches und wagen noch nicht, sich recht zu freuen. Auch in Marias Haltung spricht sich das Bangen dieses schicksalsschweren Gerichtstages aus.

Michelangelo war 66 Jahre alt, als er dies Bild vollendet hatte. Aus den späteren Jahren kennen wir nur noch Zeichnungen, Studienblätter von oft unvergleichlicher Schönheit, welche den hohen Geist des Meisters immer bewundern lassen.

Raphael. Die Gefahr, welche in dem alle Schulmeinungen umstürzenden Auftreten Michelangelos lag, daß die schwachen Nachahmer in künstlerische Zuchtlosigkeit und in Uebertreibung des Aeußerlichen verfallen müßten, war in der Malerei nicht minder gegeben wie bei der Bildnerei. Auf letzterem Gebiete trat sie auch ein, weil er keinen Gleichwertigen neben sich hatte. Einen solchen fand er aber in der Malerei, und zwar ergänzte dieser

die Malkunst Michelangelos gerade nach der Seite hin, welche dem letzteren ferner lag, nämlich im Sinne des Farbenreizes.

Raphael Santi ist der „Maler" schlechtweg; nicht so vielseitig wie die vorgenannten, zersplitterte er auch weniger seine Kräfte, obwohl er auch mit baukünstlerischen Aufgaben und mit Altertumsforschungen (Ausgrabungen) sich beschäftigen mußte. Die Malerei blieb das Feld, auf dem sich sein Kunstgeist voll auslebte.



Fig. 519. Raphael: Die Vermählung.
Mailand, Pinakothek.

Noch in anderer Art unterscheidet sich seine künstlerische Persönlichkeit von den beiden anderen. Diese sind ihrer Zeit voraus, der sie den Weg weisen, Raphael ist gewissermaßen der Vertreter seiner Zeit, der Träger ihres gesamten geistig-künstlerischen Besitzes, welcher alles Errungene im Einklang zusammenfassend, das Endergebnis der Bestrebungen der Welt darlegt. Im Grunde genommen hat er von allen Dreien die wenigste „Selbständigkeit" und „ursprüngliche Unabhängigkeit" in dem Sinne, daß er ganz aus seinem Geiste schöpft; seine Selbständigkeit beruht vielmehr nur darin, daß er alles, was sich

seiner Erkenntnis darbot, in seinem Geiste verarbeitete, so daß aus der Vielheit solcher Grundzüge ein einheitlich Neues entstand. Raphael ist die empfängliche, aufnehmende Künstlernatur, welche, von dem Zeitgeist befruchtet, in ihren Schöpfungen dessen Abbilder wiedergiebt.

Raphael, Sohn des Malers Giovanni Santi, geboren 1483 zu Urbino in Umbrien, kam 1495 zu Perugino in die Lehre und lebte sich rasch in dessen Kunstweise ein, so daß er bereits mit 17 Jahren von dem Meister zur Mitarbeiterschaft herangezogen wurde und verschiedene Altarbilder nach Peruginos Entwürfen auszuführen bekam. In diesen ziemlich zahlreich vorhandenen Jugendwerken bekundet Raphael einerseits die große Schmiegsamkeit seiner Natur, welche in die Eigenheiten des Meisters eindringt, andererseits aber auch bereits seine künstlerische Ueberlegenheit in jeder Hinsicht. Er ist gehaltvoller und vollendeter in der Form; den Vorwurf seiner Werke faßt er gründlicher auf, schildert die Vorgänge lebhafter und verleiht seinen Gestalten mehr Eigenart, als es bei Perugino der Fall ist. In der „Vermählung" aus dem Jahre 1504, welche eine Wiederholung des gleichnamigen Bildes Peruginos ist, läßt sich dieser Fortschritt des Schülers trefflich erkennen (Fig. 519).

Bald darauf kam Raphael nach Florenz und wurde nun auch mit dessen Kunstrichtung vertraut. Nicht nur Ghirlandajo regte ihn durch seine Werke lebhaft an, sondern auch Lionardo übte einen bestimmenden Einfluß auf den empfänglichen Geist des jungen Künstlers und in Fra Bartolomeo fand er einen Gleichstrebenden, der viel Verwandtes mit ihm hatte. Unter den lebhaften Eindrücken des regen Florentiner Kunstlebens befreite sich Raphael vollständig aus dem Banne seines umbrischen Lehrers, und die nunmehr erlangte Selbständigkeit tritt in der langen Reihe von Madonnenbildern zu Tage, welche innerhalb drei Jahren (1505—1508) entstanden. Wenn man bei einigen von Lionardos besonderem Einfluß spricht, so ist dies nur in dem Sinne zu verstehen, daß dessen geistvolle Anregungen Raphael darauf hinwiesen, all' seine große Begabung auf die Erzielung des höchsten malerischen Reizes zu verwenden. Das Urbild der Schönheit zu erreichen, stellt sich jetzt der zum unabhängigen Meister Gewordene als Lebensaufgabe, in deren Dienst er alle Kraft verwendet. Seine eifrigen Studien nach der Natur ergänzt er durch



Fig. 520. Raphael: Madonna del Granduca.
Florenz, Palazzo Pitti.

verständnisvolle Aufnahme der von Vorgängern und Zeitgenossen gewonnenen Ausdrucksmittel; er verwertet ebenso die Grundzüge der auf vollste Naturwahrheit, wie jene der auf Farbenstimmung ausgehenden Richtungen; sie einerseits mäßigend, andererseits fortbildend und dabei zu schönem Einklang vereinigend. In der Reihe dieser Schöpfungen stehen obenan die „Madonna del Granduca" in Florenz und die sogenannte „Belle



Fig. 521. Raphael: Belle Jardinière (Die schöne Gärtnerin).
Paris, Louvre.

Jardinière" (schöne Gärtnerin) im Louvre. Im Aufbau der Gruppe zeigt letztere den Einfluß Lionardos; die beiden in lieblichstem Kindheitsreiz dargestellten Gestalten des Jesus und Johannes überragt, die Aufmerksamkeit des Beschauers zuletzt und dauernd fesselnd, die Madonna.

Die Madonna. Wollte man seine Auffassung der Madonna mit dem kürzesten Ausdruck bezeichnen, so wäre es der: sie ist „nicht einseitig". Auch religiös oder fromm im strengen Sinne des Wortes ist sie nicht. Raphael will kein Andachtsbild geben,

welches die religiösen Vorstellungen anregt und damit die frommen Empfindungen erweckt, diese sollen sich als Folge der Wirkung auf das Gemüt ergeben, welche „Schönheit an

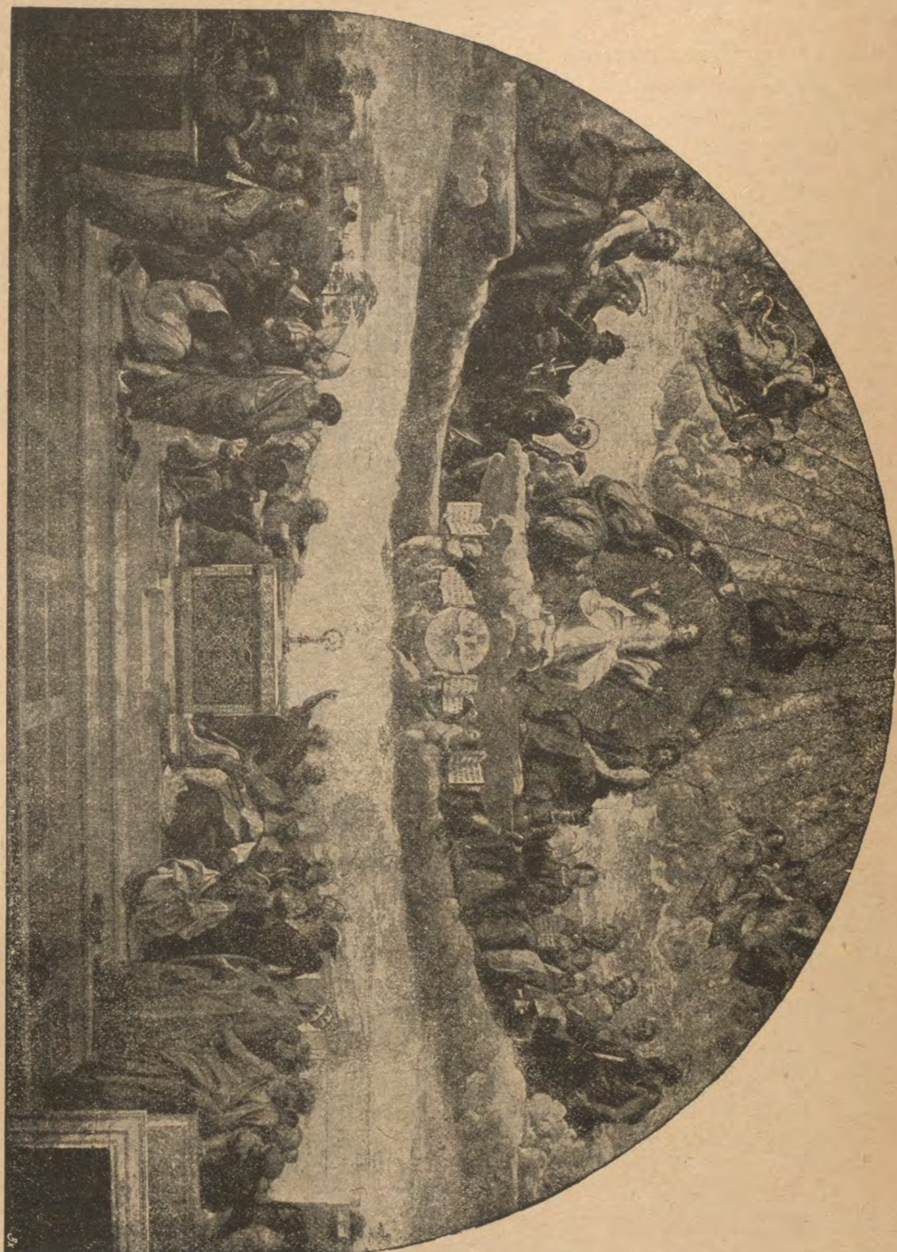


Fig. 522. Raphael: Die „Disputa".
Wandgemälde aus dem Siegelsaal (Stanza della Segnatura), Rom, Vatikan.

sich" hervorruft. Seine Madonna ist weder die über das Menschliche erhabene Gottesmutter, noch ein im blos Menschlichen befangenes Weib. Er giebt sie nicht als begnadete Jungfrau, als freudvolle oder schmerzerfüllte Mutter; nicht als demütige Magd oder mit der Würde einer Fürstin, auch nicht als heldenhaftes Weib, wie Michelangelo. Doch von all diesen



Raphael: Die sixtinische Madonna.
(Teilstück.) Dresden. Gemäldegalerie.

Zügen ist etwas zu finden, sie sind alle auch „wahr“ gegeben, aus ihrer Vereinigung ergiebt sich aber das gedanklich gezeugte Geschöpf der „Himmelskönigin“, welche Göttliches und Menschliches, Lebenswahres und blos Gedachtes vereinigt. Der „Himmel“, in welchem

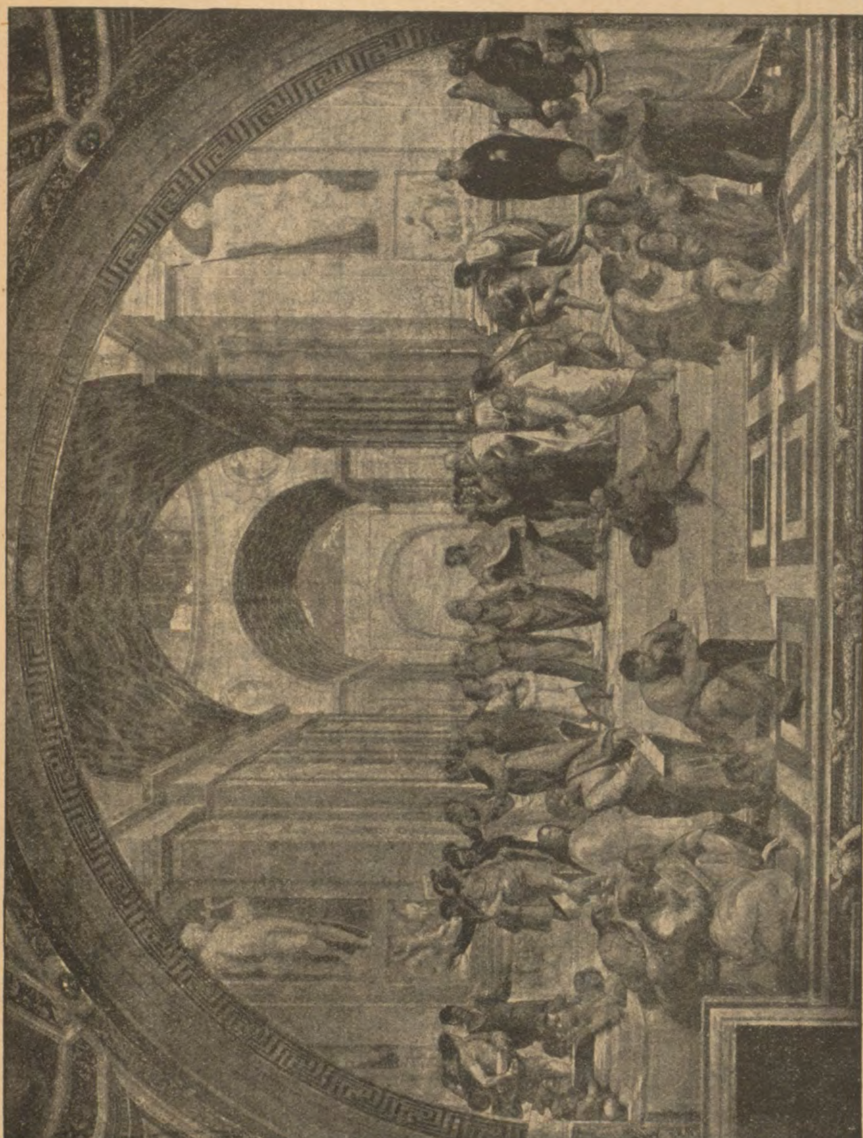


Fig. 523. Raphael: Die Schule von Athen.
Wandgemälde in der Stanza della Segnatura. Rom, Vatikan.

diese Königin „lebt“, ist nicht jener, den die religiöse Einbildungskraft schafft, sondern die geheimnißvolle unbekannte Welt, welche jedem sehnenden Menschen vorschwebt, von dem künstlerisch Empfindenden aber als das „Reich der ewigen Schönheit“ aufgefaßt wird.

Von diesem Standpunkte aus muß man Raphaels Madonnen betrachten. Sie werden darum auch ihre volle Wirkung nur auf jene ausüben, welche für die Feinheit einer vergeistigten Darstellung, für das nicht unmittelbar zu den Sinnen sprechende Urbildliche

empfänglich sind. Das Letztere möchte ich noch dahin erläutern, daß nicht in starken sinnfälligen Ausdrücken die jedem Menschen geläufigen Seelenregungen und Empfindungen verdeutlicht werden; sie sind von einer höheren Art, zwar mit den uns Gewohnten verwandt, aber veredelt und erhoben.

Im letzten Jahre seines Florentiner Aufenthaltes hatte Raphael, da Lionardo und Michelangelo die Stadt verlassen hatten, bereits die erste Stelle unter den Malern eingenommen, von denen keiner sich seinem Einflusse zu entziehen vermochte. Das „Schöne" hatte er in einer Weise klar und deutlich hingestellt, daß ein höheres Urbild aufzustellen unmöglich schien, und um das seine zu erreichen, man auch seine Wege einschlagen zu müssen glaubte.

Die Stanze. Im Jahre 1509 wurde Raphael nach Rom berufen, um die Prunkgemächer im Vatikan (stanze oder camere), zunächst den sogenannten Siegelsaal (stanza della segnatura) mit Gemälden zu schmücken. Hier hatte der Sienese Sodoma — von dem später die Rede sein wird — mit einigen anderen mit der Ausmalung begonnen, seine



Fig. 524. Raphael: Die Messe von Bolsena.
Wandgemälde aus der Stanza d'Eliodoro. Rom, Vatikan.

Arbeiten befriedigten jedoch nicht, und Raphael mußte sie beseitigen lassen. In dem Siegelsaal sollte nach den vom Papste getroffenen Anordnungen in sinnbildlichen Darstellungen die Theologie oder Religion, Philosophie oder menschliche Weisheit, Dichtkunst und Gerechtigkeit verherrlicht werden.

Es war dies eine Aufgabe, welche den Meister veranlaßte, seine Kunst nach einer anderen Seite hin zu erweitern. Bisher hatte er neben den Andachtsbildern der Madonnen u. A. nur noch Ebenbildnisse geschaffen, und bei diesen Arbeiten waren die Studien nach der Natur ausschlaggebend. Wohl hatte er schon in Perugia und Florenz auch die Antike in den Kreis seiner Betrachtung gezogen, sie aber in ihrer ganzen Bedeutung kennen zu lernen, war überhaupt nur in Rom möglich, zumal um diese Zeit man zahlreiche alte Kunstwerke aufgefunden hatte und mit weiteren Ausgrabungen sich beschäftigte. Für solche sinnbildliche Darstellungen, wie man sie wünschte, war nun die Antike geradezu vorbildlich, umsomehr, als die humanistische Gelehrsamkeit an dem päpstlichen Hofe herrschte und somit auch die Stoffe des antiken Sagenkreises in „Mode" gekommen waren. Mit der schon betonten außerordentlichen Sprungkraft seines Geistes eignete sich Raphael

Form und Gehalt der Antike in einer Weise an, daß er sie bald völlig beherrschte und sie wie als ein Eigenes wiedergeben konnte.

Die Gemälde im Siegelsaal zeigen den Meister auf dem Höhenpunkte seiner Schöpferkraft und es ist daher gerechtfertigt, derselben etwas ausführlicher zu gedenken. An der Decke brachte Raphael die Verkörperung der obenerwähnten Begriffe (Theologie, Gerechtigkeit, Philosophie und Dichtkunst) in Gestalten an. Gewissermaßen als Er-



Fig. 525. Raphael: Die Theologie.
Von der Decke der Stanza della Segnatura.
Rom, Vatikan.

läuterungen treten Bilder mit Vorgängen hinzu: zur Religion der „Sündenfall“, zur Gerechtigkeit das „Urteil Salomons“, zur Philosophie die „Betrachtung der Himmelskugel“, zur Dichtkunst: „Apollo und Marsyas“. (Ob diese Bilder von ihm herrühren, ist nicht ganz sicher.) Die Hauptgemälde befinden sich an den Wänden. Die sogenannte „Disputà del Sacramento“ (Unterhaltung über das Sakrament) verherrlicht den christlichen Glauben; der Heiland ist der Mittelpunkt des Ganzen, Maria, Johannes, Erzväter, Apostel, Heilige und Engel, dann Gruppen von Päpsten, Bischöfen und Volksgestalten bilden die Umgebung. — Die Anordnung dieser Gestalten-Menge, deren Gliederung in Gruppen, ist mit vollendeter Kunst getroffen; alles ist in schönen Einklang gebracht, jede Gruppe nimmt die

ihrer Bedeutung entsprechende Stellung ein, jeder Teil hebt den anderen. Die Gestalten selbst sind nicht minder ausdrucksvoll und vor allem malerisch schön. Was meisterhafte Zeichnung anbelangt, wird dieses Bild beinahe noch übertroffen von jenem, welches die Gerechtigkeit



Fig. 526. Raphael: Die hl. Cäcilie.
Bologna, Pinakothek.

— richtiger die Staatskunst — in der Gruppe der „Klugheit, Mäßigung und Kraft" versinnbildlicht. Die „menschliche Weisheit" findet ihre Verherrlichung in der „Schule von Athen"; in einem Palast — der den Stil Bramantes unverkennbar trägt — bewegen sich die Gestalten der griechischen Weltweisen (in der Mitte Aristoteles und Plato) mit ihren Schülern. Die Dichtkunst endlich versinnlicht der „Parnaß", Apollo umgeben von Musen

und Dichtern des Altertums und des Mittelalters. (Petrarca befindet sich auch darunter, während Dante in der Disputà Aufnahme fand.)

Mit der Ausführung dieser Gemälde war der Papst (Julius II.) außerordentlich zufrieden gewesen und Raphael erhielt daher den Auftrag, noch eine Reihe anderer Prunksäle in gleicher Weise auszustatten. Bei diesen Arbeiten waren jedoch bereits Gehilfen und Schüler des Meisters in sehr erheblichem Maße beschäftigt, so daß eigentlich letzterem selbst nur die Entwürfe ausschließlich zuzuschreiben sind. Bemerkenswert ist bei diesen Werken, daß Raphael sich hierbei von den Gemälden Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle beeinflußt zeigte; er hatte auch von diesem Mitstrebenden „abgelernt“ und etwas mehr „wuchtige Kraft“ als bisher seinen Gestalten zu verleihen sich bemüht. In der „Messe von Bolsena“ läßt sich diese Wendung deutlich erkennen.



Fig. 527.
Raphael: Bildnis der Maddalena Doni.
(Ausschnitt.) Florenz, Palazzo Pitti.

Spätere Werke. Der gewonnene Ruhm drohte dem Meister gerade so verhängnisvoll zu werden, wie seinem Lehrer Perugino. Nicht nur der Papst nahm ihn fast über Gebühr in Anspruch, sondern von allen Seiten wurde er mit Aufträgen bedrängt, und bei seinem liebenswürdigen Wesen konnte er sich nur schwer entschließen, solche Anträge abzulehnen. Immer mehr sah er sich daher darauf angewiesen, nur den Entwurf zu machen — manchmal sogar blos die Anordnung anzugeben — und die weitere Ausführung seinen Gehilfen zu überlassen, deren Arbeiten er nur überwachte und wenn nötig in Einzelheiten verbesserte.

Unter den nach 1512 entstandenen Bildern sind daher nur wenige noch ganz „eigenhändig“ von ihm gemalt. Dazu gehören sein berühmtestes Madonnenild, die „sixtinische Madonna“ in der Dresdner Galerie und die hl. Cäcilia in Bologna. Das erstere Gemälde (es ist so bekannt, daß hier eine vollständige Abbildung zu geben überflüssig erscheint) bringt keine Neuerung, sondern zeigt nur sein Madonnen-Urbild in dem oben besprochenen Sinne in vollster Reinheit entwickelt. Wohl aber ist es lehrreich, den Kopf der Madonna mit jenem des Ebenbildnisses zu vergleichen, da man daraus ersieht, in wie weit Raphael die Wirklichkeit „verklärte“. An malerischem Reiz ist der sixtinischen Madonna die hl. Cäcilia vollkommen ebenbürtig, wie ich überhaupt dieses Bild als eines der Hauptwerke Raphaels erachte. Der — vollendet ebenmäßige — Ausbau der Gruppe unterscheidet sich wesentlich von jenem der Sixtinischen und anderen Madonnen, es liegt ihm nicht das Dreieck (die „Regel“ Lionardos), sondern das Rechteck



Fig. 528.
Raphael: Bildnis des Papstes Leo X.
Ausschnitt.) Florenz, Palazzo Pitti.

zu Grunde. Die beiden Gestalten rechts und links überragen fast die Hauptfigur, dennoch oder vielleicht besser: dadurch leiten sie die Blicke auf diese, und machen sie zum Mittelpunkt.

Daß man von dem Meister nicht nur ,,große'' Werke verlangte, sondern Viele auch von seiner Hand abgebildet zu werden wünschten, ist begreiflich. Die Zahl seiner Ebenbildnisse ist daher nicht minder beträchtlich, wie jene seiner Madonnen. In jenen der früheren Zeit tritt die einfache Wirklichkeitstreue stärker hervor, später veredelt oder „verschönert" er etwas mehr, und „leiht" sozusagen den Dargestellten ein wenig von dem Ausdruck

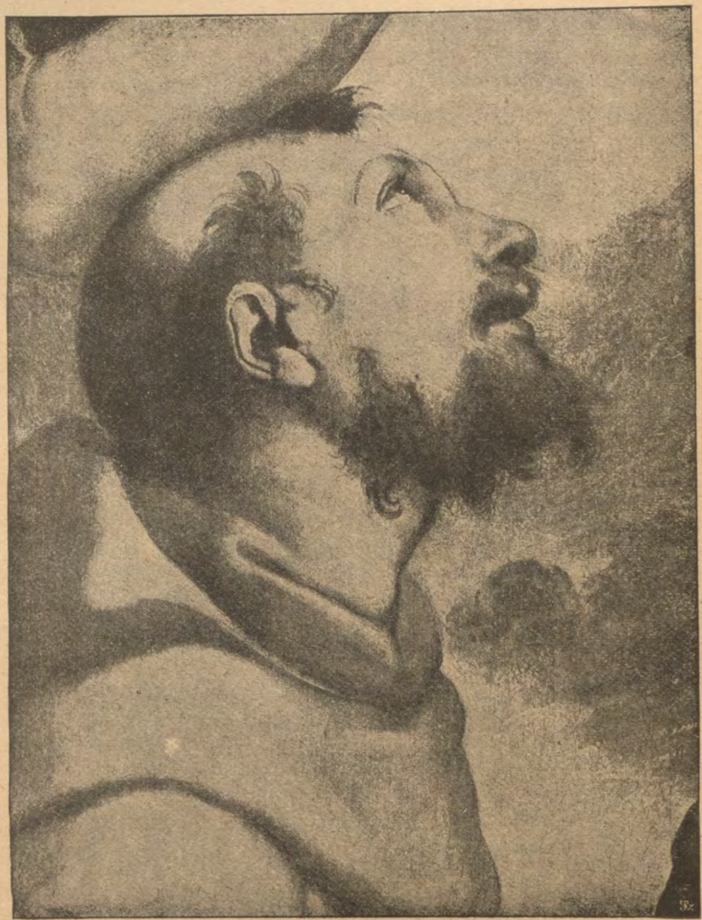


Fig. 529. Raphael: Kopf des hl. Franziskus.
(Aus der Madonna da Foligno.) Rom. Vatikan

seines eigenen inneren Wesens. Wie scharf und mit welch packender Kraft er aber doch die persönliche Eigenart eines Urbildes wiederzugeben wußte, das lehrt das Bildnis des Papstes Leo X., das auch in seiner malerischen Ausarbeitung von einer Feinheit und Vollkommenheit ist, die nicht übertroffen werden konnte.

War Raphael schon als „Maler" mit Arbeit überlastet, so kam nun noch dazu, daß er nach Bramantes Tod auch zum päpstlichen Baumeister ernannt wurde und als solcher den Bau der Peterskirche zu leiten hatte. Er wurde dadurch auf ein ihm mehr fremdes, weil seiner Natur weniger zusagendes Gebiet gedrängt, und bei seiner Gewissen-

haftigkeit und seinem Lerneifer bemühte er sich in der That, auf diesem Felde heimisch zu werden und auch wirklich etwas zu leisten. Zuletzt wurde er auch noch mit der Leitung der Ausgrabungen des alten Roms betraut und dieses Geschäft brachte ihm im vollsten Sinne des Wortes den Tod, denn er zog sich dabei ein Malariafieber zu, dem der übermäßig angestrengte Körper erlag.

Zu den gewissermaßen „außerordentlichen" Arbeiten zählen auch noch die Entwürfe zu den für die sixtinische Kapelle bestimmten Wandteppichen (Gobelins), welche Vorgänge aus dem Neuen Testamente darstellen. (Nach diesen Zeichnungen hergestellte Teppiche sind in mehreren späteren Wiederholungen vorhanden.) Ferner gehört dahin der Auftrag, die Laubengänge (Loggien) des Vatikans mit Gemäldeschmuck zu versehen. Raphael scheint hier nur den Grundgedanken für das ganze umfängliche Werk gegeben und Anordnung wie Aufbau der einzelnen Gemälde festgestellt zu haben; die Ausführung erfolgte unter seiner Ueberwachung von Schülern, und sind hauptsächlich Giulio Romano, Penni, Pellegrino und Pierino del Vaga dabei beteiligt.



Fig. 530. Raphael (Lorenzetto): Jonas.
Rom. St. Maria del Popolo.

Selbst in der Bildnerei hatte sich Raphael zu beteiligen veranlaßt gesehen; der Jonas in der Kirche S. Maria del Popolo wurde unter seiner Leitung (von Lorenzetto) ausgeführt und man kann an dieser Gestalt ersehen, wie er seine malerische Auffassung auf das Bildnerische übertrug.

Kurz vor seinem Tode hatte Raphael sich entschlossen, durch ein eigenhändiges Werk mit einem Mitbewerber sich zu messen, der einerseits aus der Schule Michelangelos, andererseits aus seiner venetianischen Heimat tüchtige Eigenschaften mitgebracht hatte. Es war dies Sebastiano del Piombo, der mit seiner „Auferweckung des Lazarus" Aufsehen erregt hatte. Michelangelo soll selbst an der Zeichnung mitgearbeitet haben und was die Farbe anbelangt, so zeigt das Bild jene satte Kraft und Lichtfülle, in welcher die Venetianer sich auszeichneten. Das von Raphael geplante Gegenstück sollte die „Verklärung Christi auf dem Berge Tabor" (genannt Transfiguration) werden und mit diesem Werke war er beschäftigt, als ihn der Tod überraschte, so daß er es unvollendet hinterlassen mußte. Der Aufbau des Ganzen ist großartig gedacht; die oberste Gruppe — Christus zwischen zwei Aposteln — ist auch ganz in der eigenen Weise Raphaels empfunden; die unterste dagegen mit ihrer überaus bewegten Lebendigkeit hat einen fremden Zug, und man glaubt zu fühlen, daß der Meister bereits von einer seinem künstlerischen Wesen nicht entsprechenden inneren Unruhe ergriffen war.

* * *

Fra Bartolomeo. Lionardo und Raphael waren fast gleichzeitig dahingegangen, Michelangelo hatte seine Malthätigkeit eingestellt und so wäre nach 1520 in Rom und Florenz das Feld gänzlich den „Schülern" und Nachfolgern jener Meister überlassen geblieben, wenn nicht an letzterer Stätte noch eine Gruppe von Künstlern sich erhalten

hätte, die zwar an Bedeutung jenen nicht gleich, doch immerhin ziemlich nahestehend erscheint.

Schon bei Raphaels Lebensgang wurde erwähnt, daß er in Florenz mit einem Meister in Beziehung getreten war, von dem er „lernte", was schon zur Genüge andeutet, daß Jener eine bedeutsame Eigenart besessen haben mußte. Baccio della Porta, genannt Fra Bartolomeo (1475—1517), hatte als Mönch des Klosters San Marco in den hier vorhandenen Werken Fra Angelicos Vorbilder gefunden, die seinen schwärmerisch-religiösen Sinn bestechen mußten, jedenfalls ihm mehr zusagten, als die damalige Florentiner Kunstrichtung, welche die weltliche Wirklichkeit so stark betonte. Auch hatte er die Werke Peruginos studirt und Lionardos Anregungen empfangen, so daß er in die gleiche Bahn einlenkte, in der Raphael vorwärts ging, und nach einem empfundenen Schönheits-Urbild strebte, das mit dem höchsten malerischen Reiz zur Erscheinung gebracht werden sollte. In



Fig. 531. Die Berufung der Apostel.
Wandteppich nach einer Zeichnung von Raphael.

der That eignete er sich eine hohe Kunstfertigkeit in der Farbengebung an, die auf Raphael Eindruck machte, auch übertraf er des letzteren Lehrer Perugino einerseits in der Anordnung, die großzügiger ist, andrerseits in der ungezwungenen Auffassung. Das Bild „Maria erscheint dem hl. Bernhard" läßt diese trefflichen Eigenheiten des Künstlers deutlich erkennen, der in seinen späteren Werken dann wieder von Raphael lernte.

Francia Bigio. In gleicher Richtung thätig war sein Mitarbeiter Mariotto Albertinelli, — eine Zahl von Bildern hatten sie gemeinsam gemalt — und in des letzteren Werkstatt hatte sich Francia Bigio ausgebildet, der ohne stark hervortretende persönliche Eigenart, doch in ähnlicher Weise wie Raphael aufnahmsfähig, es zu einer hohen Vollkommenheit in der Verwertung aller bedeutsamen Grundzüge der führenden Geister brachte. Am besten kennzeichnet ihn wohl die Thatsache, daß eine Reihe von Bildern dem Raphael zugeschrieben wurden — wie auch seine „Madonna am Brunnen" — und in der That reicht er in seinen Ebenbildnissen nahezu an diesen heran.

Andrea del Sarto. Dieser liebenswürdige Meister vermittelte nun seine, von Fra Bartolomeo bestimmte Kunstweise einem Freunde und Genossen: Andrea del Sarto (1486—1531), der von stärkerer Eigenart war und daher auch zu einer Selbständigkeit



Raphael: Die Verklärung Christi.
Rom, Vatikan.

gelangte, die ihm einen würdigen Rang neben den „Großen" sicherte. Von der Richtung Fra Bartolomeos behielt er nur den Zug nach dem Schönen und Malerischen bei, übertraf aber hinsichtlich des letzteren jenen weitaus und bildete seine Malweise, was Farbenkunst anbelangt, zu einer hohen Vollendung aus. Er legt auf die zeichnerische Formgebung nur sehr geringes Gewicht und sucht die Wirkung nur durch die Farbe zu erzielen. Die religiöse Stimmung Bartolomeos ist ihm völlig fremd und in seinen Andachtsbildern zeigt sich jene weltliche, ausschließlich vom Schönheitsgefühl bedingte Auffassung, die wir auch bei Raphael sehen. An Tiefe der Empfindung und an zarter Anmut steht er diesem



Fig. 532. Fra Bartolomeo: Maria erscheint dem hl. Bernhard.
Florenz, Akademie.

nach, seine Natur ist eben etwas rauhkräftiger, und er hatte denn auch von Michelangelo manche Züge und Anregungen angenommen. Unglückliche häusliche Verhältnisse und eine gewisse Unstetigkeit seines Wesens schädigten seine künstlerische Kraft; er arbeitete manchmal schleuderisch und so sind seine Werke sehr ungleich. Jedenfalls hätte er vielleicht noch eine höhere Stufe der Vollkommenheit erreichen können, wenn jene Umstände nicht gewesen wären.

Seine Wandgemälde gehören zu dem Besten, was damals in Florenz geschaffen wurde, und ungemein zahlreich sind seine Tafelbilder, die, wie erwähnt, zwar vielfach ungleichwertig erscheinen, aber auch wahre Meisterwerke enthalten. Das vorzüglichste dürfte die „Madonna delle Arpie" sein, die sich mit den Raphaelschen Werken messen darf. Wie geschätzt der Meister war, ergiebt sich daraus, daß ihn König Franz I. von Frankreich an seinen Hof berufen

hatte, wo er an Stelle Lionardos, der kränklich und arbeitsunfähig geworden war, die französische Kunst beleben sollte. Leider blieb der Meister nicht dort, wo er unter günstigen Umständen hätte schaffen können.

* * *

Sodoma. In dieser Zeit, da allenthalben in Mittel- und Oberitalien der Malkunst seltene Blüten entsprossen, erwachte nun auch in einer alten Kunststätte das erstorbene Kunstleben wieder. Siena hatte im 15. Jahrhundert einen Niedergang seiner Malerei zu verzeichnen, welcher die einst bedeutsame sienesische Schule völlig in den Hintergrund treten ließ. Sie war derart rückständig, daß sie gar keinen Anteil an der allgemeinen Entwicklung hatte und aus sich selbst auch keinen Wiedererwecker hätte zeugen können.

Den Aufschwung brachte ein Fremder, der Piemontese Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma (1477—1549), der nach Lionardo sich ausgebildet hatte und dessen Kunstgeist nach Siena brachte, wo er sich 1501 niederließ. Durch eine Reihe von Wandgemälden im Kloster Monte Olivetto lenkte er die Aufmerksamkeit auf sich und zwar in dem Maße, daß er sogar nach Rom berufen wurde, um die Wandgemälde im Siegelsaal auszuführen. Seine Leistungen, die denn doch zu wenig selbständige Eigenart verrieten, befriedigten aber nicht, und so trat Raphael an seine Stelle, der den größten Teil der bereits fertigen Malereien herunterklopfen ließ und nur die Anordnung des Zierwerks beibehielt. Diese Niederlage scheint den hochbegabten Künstler angespornt zu haben, sich von den Schuleinflüssen zu befreien, und es gelang ihm dies in der That derart, daß er wenige Jahre später (1514) gerade in Rom seinen Ruhm dauernd begründen und sich sogar einem Raphael an die Seite stellen konnte.



Fig. 533. Francia Bigio: Madonna del Pozzo.
Florenz, Uffizien.

Der päpstliche Bankier Agostino Chigi, der seine Villa (Farnesina) zu einem wahrhaften „Kunstmuseum" machte, hatte schon Raphael gedrängt, dieselbe mit Wandgemälden zu schmücken. Der Vielbeschäftigte vermochte aber nur eines (die „Galatea") auszuführen. Chigi berief nun Sodoma, welcher auch insofern der „richtige Mann" war, als seiner künstlerischen und menschlichen Natur die zu behandelnden Stoffe besser zusagten als Raphael. Es handelte sich um Darstellungen aus dem antiken Sagen- und Geschichtskreise, und Sodoma fand sich trefflich in den Geist des Altertums hinein, da er von vornherein schon eingehender mit der Antike sich befaßt hatte. In diesen Wandgemälden — das hervor-

ragendste ist „Alexanders Vermählung mit Roxane" — zeigt er sich in der Auffassung schon ganz selbständig und eigenartig, während er in der malerischen Stimmung beinahe den Schönheitsreiz eines Raphael erreicht. Mit der Würde eines „römischen Ritters" belohnt, kehrte er dann nach Siena zurück, wo er nun freilich wieder ausschließlich mit



Fig. 534. Andrea del Sarto: Die Madonna delle Arpije.
Florenz, Uffizien.

religiösen Bildern sich beschäftigen mußte. Dieselben gehören jedoch zu dem Besten, was damals außerhalb des Raphaelschen Kreises in Mittelitalien entstand.

Als sein Hauptwerk aus dieser Zeit ist „die Verzückung der hl. Katharina" zu betrachten, in welcher der sinnlich-schwärmerische Grundzug in einer so wirkungsvollen Weise mit feinem künstlerischen, d. h. maßvollem Empfinden behandelt ist, daß der Beschauer selbst die „Wonnen der Verzückung" zu fühlen vermeint. Diese auf den Nervenreiz abzielende weibisch-weichliche Schönheit ist übrigens auch seinen männlichen Gestalten zu eigen. Man kann sich auch kaum einen stärkeren Gegensatz denken, als jenen zwischen Sodoma

und den Sienesen des 15. Jahrhunderts; diese mit ihrer reizlosen Härte und flauen Farbe, und jener mit seiner weichen Anmut und schönen Farbenstimmung. Daß der Meister nun in Siena die Führerschaft erhielt und zahlreiche Künstler sich ihm anschlossen, ist daher wohl begreiflich.

Peruzzi. Beccafumi. Unter diesen Nachfolgern sind der Baumeister Baldassare Peruzzi und Domenico Beccafumi die hervorragendsten. Der erstere, welcher gleichfalls auf allen drei Kunstgebieten thätig erscheint, besaß unleugbar auch eine hohe malerische Begabung, verfiel jedoch in seinen Gemälden in eine gewisse Uebertreibung, weil er mit allen großen Malern seiner Zeit wetteifern wollte und daher deren besondere Eigenheiten bei seiner Nachahmung auf die Spitze trieb. Beccafumi dagegen, der getreueste Mitarbeiter Sodomas, hatte sich zwar eine hohe Kunstfertigkeit angeeignet, die ihn befähigte, an der Seite des Meisters ganz in dessen Kunstweise zu schaffen; es fehlte ihm aber die Selbständigkeit, um aus eigenem Geiste jene Art fortzubilden.



Fig. 535. Dosso Dossi: Madonna.
Ferrara. Städtische Gemäldesammlung.

* * *

Ferrara. In der blühenden Landschaft Emilia, die zwischen der Adria, dem unteren Po-Thale und dem Apennin liegt, hatte die Kunst von jeher eine eifrige Pflege gefunden. Die ansehnlichen Städte waren Sitze von Herrengeschlechtern, die allerdings die bürgerliche Freiheit vernichtet hatten, aber ihre „Unterthanen" für den Verlust derselben durch Glanz und Pracht der Hofhaltung entschädigten. — Ein solcher Fürstensitz war Ferrara, wo zu Ende des 15. Jahrhunderts Cosimo Turra und Lorenzo Costa die heimische Kunst würdig vertreten hatten. Letzterer hatte sich später dem Bolognesen Francia angeschlossen und seine Malweise, die übrigens einen „Mischstil" darstellt, im Sinne anmutiger Schönheit und des Farbenreizes verbessert. Aus seiner immerhin gediegenen Schule gingen Dosso Dossi (1479—1542) und Benvenuto Tisi da Garofalo (1481—1559) hervor, denen eine gewisse Bedeutung zukommt. Letzterer bildete das „Anmutige" heraus und namentlich seine kleinen, ungemein sorgfältig ausgeführten Bilder sind von großem Reiz trotz ihres kalten Farbentones.

Im geraden Gegensatz zu ihm zeichnet sich Dosso Dossi durch die außerordentliche Leuchtkraft seiner Farbengebung aus, in welcher Hinsicht er alle Ferraresen überragt. Auch sonst ist er der bedeutendste der ganzen Schule Costas, deren Eigentümlichkeiten wie auch sein eigenes Können in dem Madonnenbilde von S. Andrea (jetzt in der Galerie) deutlich hervortreten.

Ein gewisser Schwung und heitere Stimmung liegen schon in dem Aufbau der Gruppe, in dem Ausdruck der Gestalten und nicht zum geringsten auch in dem Landschaftlichen, welches mit einem beachtenswerten Naturgefühl aufgefaßt erscheint.

Correggio. Nur in mittelbarer Beziehung zur Schule Ferraras durch seinen Lehrer stand ein Meister, welcher nicht nur zu den größten, sondern auch zu den einflußreichsten jener Zeit zählt: Antonio Allegri da Correggio (1494—1534). Der Umstand, daß er nach kurzer Lehrzeit noch in sehr jungen Jahren in seinen Heimatsort zurückkehrte, wo er

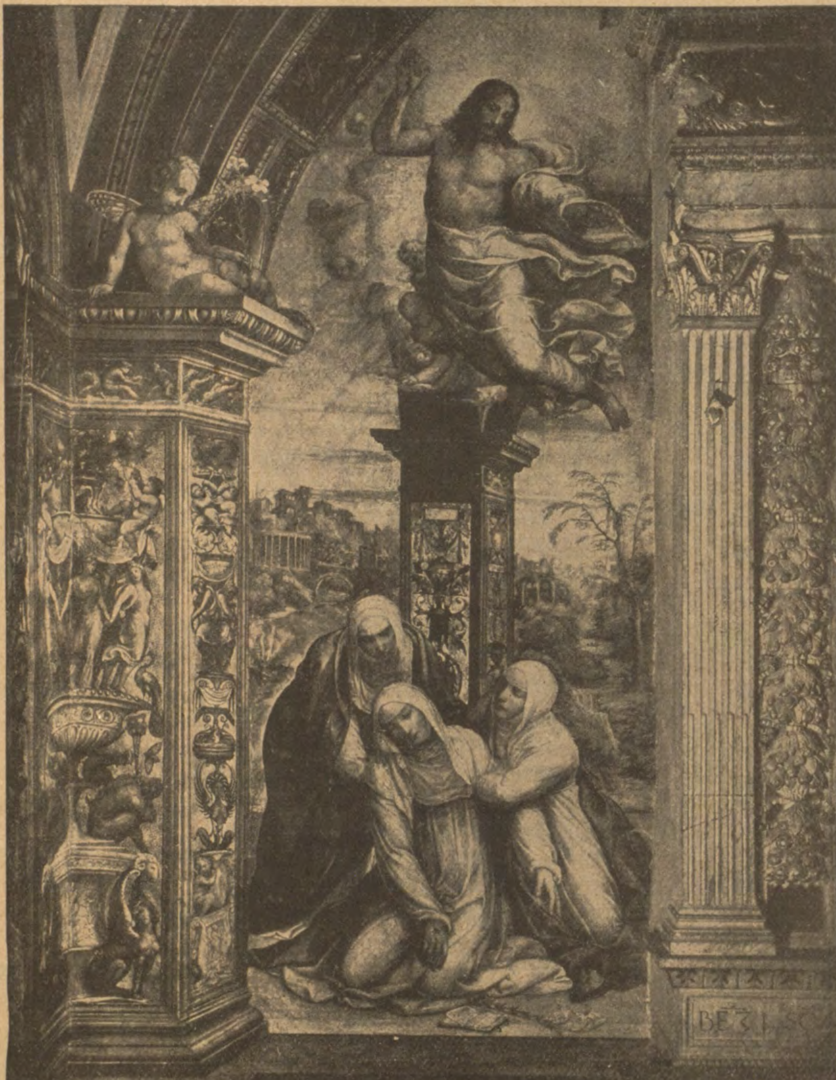


Fig. 536. Sodoma: Die hl. Katharina empfängt die Wundmale.
Siena, S. Domenico.

unmittelbarer Anregungen entbehrte, trug nicht wenig dazu bei, daß sich seine persönliche Eigenart voll entwickeln konnte. Seine Jugendwerke bezeugen, daß er eifrig die Werke aller bedeutsamen Meister seiner Zeit studiert haben muß, denn es finden sich darin Anklänge an Mantegna, Melozzo, Francia und Lionardo. Bei diesen Versuchen nach „Mustern" bildete er seine Fertigkeit aus und gewann so die Herrschaft über die Ausdrucksmittel, die ihn in den Stand setzte, seine eigene Kunstweise vollendet zur Erscheinung zu bringen.



Fig. 537.
Sodoma: Kopf der hl. Katharina.

Correggio ist der „Maler des Lichtes" im vollsten Sinne des Wortes. Es liegt in seiner Art sicherlich eine gewisse Einseitigkeit, indem er das ganze Schwergewicht auf die Lichtwirkung legt; indem er aber diese Seite des Rein-Malerischen bis zur äußersten Grenze ausbildete, brachte er der Farbenkunst auch eine neue Offenbarung und sicherte sich damit eine maßgebende Stellung in der Kunstgeschichte. Er gehört zu jenen, die eigentlich ihrer Zeit voraus sind; darum fand er verhältnismäßig wenige unmittelbare Schüler und wurde auch von den Zeitgenossen nicht in verdientem Maße gewürdigt, wie dies später der Fall war. Selbst dann nahm man ihn weniger in jener Richtung zum Vorbild, in welcher seine eigentliche künstlerische Bedeutung begründet ist, als vielmehr in anderen Eigenheiten, die freilich sinnfälliger und packender hervortraten. Dazu gehört vor allem die Kühnheit in der Anordnung und in den Verkürzungen, in denen er bis dahin Unerreichtes leistete. In dieser Hinsicht wurde er der Lehrmeister für die Malerei der Barockzeit, während das volle Verständnis für sein Wesen als „Lichtmaler" erst der Neuzeit vorbehalten blieb. — Correggios persönliche Eigenart war ganz auf „sinnliche Schönheit" gestimmt; man kann sagen, daß er nur für diese eine tiefe Empfindung hatte. Auch in seinen Andachtsbildern findet man nichts von fromm-religiöser Stimmung, vom Erhabenen oder Beschaulichen; seine Madonnen und Heiligen sind nur von Gefühlen bewegt, welche ihren Urgrund im Sinnlich-Menschlichen haben, das mit ursprünglich starker Kraft hervorbricht.

Das Seelische, welches er zum Ausdruck bringt, ist reines „Nerven-Leben", bis zur Verzückung und schwärmerischen Inbrunst gesteigert, unbeeinflußt von verstandesmäßigen Erkenntnissen und Vorstellungen. Dieses überkräftige innerliche Sinnen-Leben bedingte auch den Ueberschwang in den Bewegungen der Körper, wie er uns insbesonders in den Kuppelgemälden der Hauptkirche zu Parma entgegentritt. Hinsichtlich der Mannigfaltigkeit solcher Bewegungserscheinungen bekundet Correggio eine wahrhaft erstaunliche Erfindungsgabe, und bei aller Gewagtheit bleibt er doch immer innerhalb der Grenzen der Wahrheit. Ungemein sorgfältige Studien der Gesetze des Räumlich-Sehens (Perspektive) und wohl auch eine ungewöhnliche Begabung für dieses Sehen setzten ihn dann in den Stand, in den Decken- und Kuppelgemälden Darstellungen in gerader Untenansicht zu geben, welche die vielbewunderten Verkürzungen bedingte, die für alle späteren als Muster dienten.



Fig. 538.
Correggio: Kopf der Jo.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

Der Umstand, daß seine ersten bedeutenden Arbeiten eben solche Kuppelausmalungen — in der Kirche San Giovanni und in der Domkirche zu Parma — waren, erklärt es, daß er auch in Tafelgemälden die in dieser Hinsicht erreichte Kunstfertigkeit verwertete. Wie aus dem Gesagten hervorgeht, wußte Correggio die Form mit völliger Sicherheit zu beherrschen, man gewinnt jedoch

nie den Eindruck, daß er sich mit der Formgebung sonderlich abmühte, wie sie denn überhaupt auch nicht stark hervortritt; sie erscheint vielmehr als ein selbstverständliches Ergebnis der Wirkung des wechselnden Lichtes. Die Gegensätze zwischen strahlender Helle und tiefem Dunkel löst er in schönen Einklang auf, und durch die meisterhafte Behandlung der Halbschatten erzielt er die reizvolle Formbildung seiner Gestalten und Gruppen. Bei ihm ist eben das Licht das eigentliche schöpferische und bildnerische Grundwesen, aus dem alles entsteht und in dem auch wieder alles aufgeht.



Fig. 539. Correggio: St. Bernhard.
(Teilstück von dem Kuppelgemälde.) Parma. Dom.

Die schon erwähnten Kuppelgemälde (1520—30) hatten seinen Ruhm begründet, und sie zeigen auch ebenso seine vollendete Kunstfertigkeit, wie seine unversiegliche Erfindungsgabe. Die volle Höhe seiner Kunst erreicht er jedoch in seinen Tafelbildern, unter welchen die beiden, als „Tag" und „Nacht" bezeichneten — „Anbetung der Hirten" und „Madonna mit dem hl. Hieronymus" — den ersten Rang einnehmen. Wie ich bereits hervorhob, ist diesen Andachtsbildern ein Zug von sinnlichem Reiz eigen, welcher im Grunde zu den Vorwürfen der Darstellung nicht ganz stimmt.

Seiner Natur entsprachen auch mehr weltliche Stoffe, vor allem jene des antiken Sagenkreises, und in solchen Bildern entwickelt er seine unübertroffene Meisterschaft in der Verklärung des rein Sinnlichen, welches bei der äußersten Kühnheit dennoch nicht schamlos wirkt, wenn man nur selbst mit unbefangenem reinen Sinn diese Darstellungen betrachtet, in welchen der Künstler eben nur das Natürliche verherrlichen will. Die Absicht des „gemeinen Sinnenkitzels" tritt beispielsweise bei Giulio Romano (in den Gemälden des Palastes del Te) viel aufdringlicher zu Tage, von späteren Nachahmern ganz zu schweigen.

* * *

Venedig. Giovanni Bellini hatte der venetianischen Malkunst bereits jene Richtung vorgezeichnet, in welcher sie ihre besondere Eigenart am schönsten entfalten sollte. Er war jedoch immerhin mehr noch vom allgemeinen Geiste seiner Zeit beeinflußt, als von dem besonderen der Heimat; vertiefte Auffassung und inniges Empfinden wie auch religiöse Stimmung sind bei ihm noch wesentliche Grundzüge, denen er das rein Malerische in Form und Farbe, wenn schon nicht unterordnet, so doch auch nicht überordnet. Der schöne Einklang von Inhalt und Form einerseits, wie in den Ausdrucksmitteln andererseits, kennzeichnet seine Kunstweise und verschaffte derselben die unbedingte Vorherrschaft in Venedig. Aus Bellinis Schule ging denn auch fast das ganze Künstlergeschlecht hervor, welches im 16. Jahrhundert in der Lagunenstadt wirkte. Von den zahlreichen Schülern brachten es allerdings die meisten nicht weiter, als daß sie in der Art des Meisters mit mehr oder weniger Geschick arbeiteten, und dabei in den schwächeren Eigenheiten mehr befangen blieben, als daß sie die eigentlichen Vorzüge ausbildeten. Rocco Marconi und Lorenzo Lotto zählen noch zu den bedeutenderen dieser Gruppe, welche zu keiner selbständigen Eigenart gelangte.

Letzterer hat wenigstens das Verdienst, daß er bei seinem unsteten Wanderleben die venetianisch-bellinische Art über die heimatlichen Grenzen hinaustrug, obwohl er selbst dabei sich derselben mehr entäußerte und anderen Einflüssen unterlag.

Den Weg zur vollen Höhe der Kunst beschritten dagegen drei Meister, die von dem Lehrer nur die Fertigkeit annahmen, sonst aber ganz ihrem eigenen Kunstgeiste folgten. Es





Fig. 540. Correggio: Maria und Heilige.
(Teilstücke von dem Kuppelgemälde.) Parma. Dom.

sind dies Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione (1477—1511), Giacomo Palma il Vecchio (1480—1528) und Tiziano Vecelli (1477—1576). Diese waren es, welche die venetianische Malerei zur reinen Farbenkunst entwickelten, bei welcher nicht mehr die Form als Trägerin des malerischen Gedankens erscheint, sondern diese Aufgabe ausschließlich der Farbe zufällt; letztere mit ihren Tönungen die zeichnerischen Linien, die Umrisse, auflöst und so die ganze Körperlichkeit allein durch ihren Glanz zur sinnfälligen Erscheinung bringt.

Giorgione. Von Giorgione sind nur wenige Werke vorhanden, die zweifellos von ihm stammen, diese genügen aber vollständig, um ihm seine Stellung unter den ersten Meistern der Malkunst zu sichern. Er überragt Palma in gedanklicher Hinsicht und wenn er auch nicht die Farbenglut Tizians erreicht, so ist er ihm in der feinfühligen Zusammenstimmung der Farbentöne ebenbürtig. Ueberhaupt erscheint er unter den Dreien als der „dichterisch" Veranlagte, voll tiefer Empfindung und immer edel maßvoll. Auch die Formgebung behandelt er nicht nebensächlich, sondern sehr gewissenhaft und nähert sich in diesem Punkte mehr der Auffassung Lionardos, als die beiden anderen. Den Hauptreiz seiner Gemälde bilden die träumerische Ruhe und die keusche Anmut, das Sinnende und Sehnende in seinen Gestalten; vor allem aber die wundervolle Stimmung der Landschaften, welche ein Hauch stiller Heiterkeit verklärt. Dies starke Gefühl für die Schönheit der unbeseelten Natur, das einem echt dichterischen Gemüt entquillt, ist für seine Eigenart besonders bezeichnend.



Fig. 541. Correggio: Ganymed.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

Am reinsten tritt uns diese entgegen in den Bildern: „das ländliche Konzert" und die sogenannte „Familie des Giorgione". Welchen Vorgang das letztere darstellt, ist noch immer eine strittige Frage; möglicherweise dürfte die Bezeichnung: „Adrastos und Hypsipile" die richtige sein. Ebenso unsicher ist die Deutung eines dritten Bildes, welches drei Männer in einer Landschaft darstellt, die von den einen als „Feldmesser", von anderen als morgenländische Weise oder Astrologen bezeichnet werden. Ich möchte mich der Auffassung zuneigen, daß Giorgione überhaupt gar nicht beabsichtigte, einen ganz bestimmten, bekannten Stoff zu behandeln, sondern daß er sich einfach die Vorwürfe „erfand", um in denselben seine malerischen Empfindungen und Gedanken, oder sagen wir sein „Können", zum Ausdruck zu bringen. Es wären somit reine Stimmungsbilder, in denen Landschaften und Gestalten um ihrer selbst willen da sind und nicht etwas „bedeuten" oder „vorstellen" sollen; mit anderen Worten, es sind Farbendichtungen. Als solche wirken sie auch auf den Beschauer, sie regen in diesem „Stimmungen" an. Dieser sinnig-dichterische Zug ist sonst dem venetianischen Wesen fremd und Giorgione erscheint daher weniger von seiner Heimat abhängig, als Palma Vecchio, welcher ganz von deren Geist erfüllt ist.

Palma Vecchio. Venedig hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Machtstellung erreicht, es war eine Weltstadt und eine Weltmacht geworden, die in allen europäischen Fragen eine bedeutsame Rolle spielte. Die „Gesellschaft" dieser Weltstadt besaß alle jene Vorzüge und Fehler, welche „vornehmen" reichen Kreisen eigen sind: Prachtliebe, Geschmack und Kunstsinn auf der einen Seite; üppige Sinnenlust und geistige Oberflächlichkeit auf der anderen Seite kennzeichnen das venetianische Leben. Dazu kam noch als besondere Eigentümlichkeit, daß in Venedig die Frauen eine andere Stellung einnahmen, als an den sonstigen mittel- und oberitalienischen Fürstensitzen, wo sie sich auch rege an dem geistigen Leben beteiligten. In Venedig finden wir die morgenländische Auf-

fassung, welche von dem Weibe nur sinnliche Schönheit und etwa noch vornehmes Gebahren, aber keinen „Geist“ verlangt. Die venetian schen Damen erscheinen daher voll berückendem Körperreiz, der durch die geschmackvolle Pracht der Gewandung und des Schmuckes noch



Fig. 542. Correggio: Madonna. (Genannt der Tag.)
Parma. Pinakothek.

gesteigert wird, sie besitzen aber keine „Seele“. Wenn sich „Innerliches“ ausdrückt, so ist es nur Liebeslust.

So malte Palma Vecchio auch seine Frauengestalten, für welche die Bezeichnung „Virago“ (Mannjungfrau) im Sinne des „Ueberweibes“, d. h. überkräftiger Körperlichkeit, in der That zutreffend erscheint. Die üppigste Formenfülle der Weiblichkeit paart sich mit



Madonna, von Tizian.
Aus der „Himmelfahrt Marias" in der Akademie zu Venedig.

einer beinahe das Männliche noch überragenden Größe und Kraft der Erscheinung. Sie haben etwas Heldenhaftes, und dennoch kann man sie nicht „Heldenjungfrauen" nennen, denn nur der lebenstrotzende Leib ist groß und herrlich, hinter diesen weißen Stirnen aber birgt sich ein kindesschwacher Geist, aus den strahlenden Augen spricht keine starke Seele, kein empfindungsreiches Gemüt zu uns. Sie denken nur an Putz und Lust, ihre Leidenschaft



Fig. 543. Correggio: Die heilige Nacht.
Dresden. Gemäldegalerie.

kann wohl zur verzehrenden Glut aufflammen, aber sie verzehrt nur die Sinne, nicht das innerliche Wesen. Man mag bei dem Anblick dieser Frauen an die Worte Heines denken: „Eh ich dir mich anvertrau' — Gott befehl ich meine Seele."

Palma stammte aus Bergamo, war jedoch frühzeitig nach Venedig gekommen und hatte sich bei Bellini ausgebildet. Schon in seinen ersten Werken zeigt er sich aber ganz selbständig und bekundet seine Eigenart in der leuchtenden Farbe und der vorhin gekennzeichneten Art der Gestaltung. Lebendig bewegte Handlungen darzustellen, ist nicht seine



Fig. 544. Giorgione: Sturm.
(Auch genannt: Familie des Giorgione). Venedig. Galerie Giovanelli.

Sache; in seinen Gruppen erscheinen die einzelnen Gestalten ohne besondere innerliche Teilnahme an dem Vorgang, jede für sich ist aber von hohem malerischen Reiz. Das vollendete Urbild seiner Frauengestalten ist die heilige Barbara in S. Maria Formosa zu Venedig; der Farbenzauber dieses Bildes läßt auch die Mängel der Form gänzlich übersehen. Die „drei Schwestern“ in der Galerie zu Dresden sind eine Probe von der Art, wie er seine zahlreichen Frauenbildnisse malte, zu denen auch mehrere Darstellungen der Venus gehören. Daß der Meister aber nicht blos den sinnberückenden Körperreiz des Weibes zu schildern verstand, sondern auch für geistige Kraft und Bedeutsamkeit den wirkungsvollen Ausdruck zu finden wußte, lehrt sein Selbstbildnis.

Tizian. Sehen wir in Giorgione den Maler der „Stimmung“, der zarten Anmut und des landschaftlichen Reizes, in Palma den Verherrlicher der sinnesfreudigen, aber der Innerlichkeit entbehrenden Frauenschönheit, so tritt uns in Tizian der Meister entgegen, welcher, die Vorzüge der anderen in sich vereinend, zu diesen noch jene der Kraft und seelischen Vertiefung fügt und in der reinen Farbenkunst das höchste erreicht.

Es mag gleich hier ausgesprochen werden, daß ich Tizian den vollendetsten Maler des 16. Jahrhunderts nenne, weil er seine künstlerischen Gedanken und Absichten mit dem „ureignen“ Hauptausdrucksmittel der Malkunst: der „Farbe“, in vollkommenster Weise verwirklicht. Er sieht alles in Farben und bildet mit den Farben. In dieser Hinsicht übertrifft er die drei Hauptmeister Roms, welche der bildnerischen Formgesetze nicht ganz entraten können, nur Correggio reicht an ihn heran, den er aber an geistiger Auffassung überragt.

Tizian war in dem Bergorte Pieve di Cadore, inmitten einer der herrlichsten Gebirgslandschaften der Südalpen, geboren. Wer da mit eigenen Augen gesehen hat, welchen Farbenzauber die N a t u r in den Dolomiten entfaltet, wie sie dort die großartige Formenwelt der Berge mit „Tönen und Tinten bemalt“, welche der Unkundige für unmöglich und unglaublich hält, dem wird es nicht wunderbar erscheinen, wenn ein empfängliches „malerisches Gemüt“ von dorther Farbenschwärmerei mitbringt. Daß auf Tizian auch die heimatliche Natur einen dauernden Eindruck gemacht hat, dafür zeugen die landschaftlichen Hintergründe vieler seiner Bilder, welche jene seltsamen „Stimmungen“ wiedergeben, obwohl der Meister den Hintergrund in der Regel mehr als Nebensache behandelt. Das Landschaftliche in Tizians Bildern wird auch nicht in dem Maße gewürdigt, als es seiner Bedeutung nach dies verdienen würde. (Aus den Abbildungen in schwarz läßt sich die Sache allerdings schwer ersehen, aber bei Besichtigung von Gemälden in Galerien möge man darauf achten.)

Im Jahre 1487 kam Tizian nach Venedig zu einem Mosaikarbeiter (Zuccato), bei dem auch wieder sein Farbensinn angeregt wurde, dann zu Gentile und Giovanni Bellini,

später arbeitete er als Gehilfe Giorgiones an den Wandmalereien des Fondaco dei Tedeschi. Mit selbständigen Arbeiten scheint er erst nach 1505 hervorgetreten zu sein; aus dieser Frühzeit stammte der „Zinsgroschen" (1508) und das unter der Bezeichnung „Himmlische und irdische Liebe" bekannte Bild, welche beiden Werke bereits den Künstler auf einer Höhe zeigen, die ihn allen Zeitgenossen ebenbürtig erscheinen läßt. Der Christuskopf im Zinsgroschen ist voll jener erhabenen Würde, welche dem Heiland zukommt und in den Zügen prägt sich der Gedanke, welcher dem Vorgang zu Grunde liegt — die geistige Ueberlegenheit mit welcher die verfängliche Frage der Pharisäer erledigt wird — mit „greifbarer" Deutlichkeit aus.

Liegt in diesem Gemälde noch der Schwerpunkt in dem Ausdruck des Gedankens und in der Kennzeichnung der Eigenart der handelnden Personen, so zeigt sich in dem anderen



Fig. 545. Giorgione: Ländliches Concert.
Paris. Louvre.

Bilde Tizian schon auf der Bahn, welche seiner eigentlichen künstlerischen Natur am vollsten entsprach. Das Gemälde soll wahrscheinlich die „Bekehrung einer Jungfrau zur Liebe" darstellen, doch was immer der Inhalt sein mag, das Malerische des Ganzen an sich läßt die Frage nach der Bedeutung des Vorganges garnicht aufkommen. Dem Meister handelte es sich offenbar auch nicht um das „Was", sondern um das „Wie" der Darstellung, er will einfach „Schönheit" zur sinnfälligen Erscheinung bringen, und zwar nicht nur die des Weibes, also des „Menschlichen", sondern auch jene der Natur. Die Lebenstreue ist hierbei ebenso vollkommen, wie andererseits das dem Geiste des Künstlers vorschwebende „Urbild" der Schönheit zum Ausdruck gelangt. „Verklärte Menschlichkeit" könnte man es nennen. Die Gestalten befinden sich in einer landschaftlichen Umgebung, welche mit ihrer feinen Stimmung deren Reiz noch erhöht, und dieser wunderbare Einklang ist es vor allem, welcher die tiefste Wirkung auf den Beschauer ausübt. Die ernsten, dunklen Farbentöne der bekleideten Dame, die lebenswarme Glut des nackten Körpers und die dämmerigen Lichter der Landschaft erschöpfen die ganze Stufenleiter der Farbe, und ihre Gegensätze löst der Meister in einen malerischen Einklang vollkommen auf.

Die Madonna. Mit diesem Hauptwerke seiner ersten Zeit hatte Tizian alle seine Mitstreber in Oberitalien geschlagen, auch ein Raphael konnte es nicht überbieten, wenigstens nicht in dem Sinne einer „Farbendichtung". Alle Grundzüge der Tizianschen Kunstweise sehen wir hier bereits gegeben: die gefällige Anordnung, die lebensvolle Bewegung, die fein abgewogene Uebereinstimmung aller Einzelheiten, den hohen Farbenreiz. Der Meister hat alle Schulfesseln abgestreift und giebt vollständig sein ureigenes künstlerisches Wesen. Es



Fig. 546. Palma Vecchio: Die hl. Barbara.
Venedig. St. Maria Formosa.

galt nur noch, die einzelnen Seiten desselben zur Vollkommenheit auszubilden und dies geschah rasch. Im Jahre 1518 entstand das Gemälde „Himmelfahrt Marias" (gewöhnlich als „Assunta" bezeichnet), in welchem das höchste Ziel der „Farbenkunst" erreicht erscheint. Es ist in jeder Beziehung unübertroffen. Die Anordnung der Gruppen — der Apostel einerseits und der Engel, welche Gottvater umschweben, andererseits — ist von einer Ungezwungenheit, wie sie bis dahin unerreicht war. Wie lebensvoll ist die Bewegung in der Apostelgruppe, von denen jeder seine Gefühle in einer für seine Eigenart bezeichnenden Weise äußert, und wie schön stimmen diese mannigfaltigen Bewegungserscheinungen zusammen, um den Alle beseelenden einen Gedanken: des entzückten Erstaunens auszudrücken

und den Blick auf den Mittelpunkt des Ganzen hinzuleiten. Nicht minder vielgestaltiges Leben herrscht in der Gruppe der Engel, auch hier ist jeder der Träger einer besonderen Empfindung; von der unbefangenen Schalkhaftigkeit und dem kindlichen Uebermut bis zur tiefsten Ergriffenheit wird die ganze Stufenleiter der Gefühle versinnlicht. Maria selbst ist wohl die reinste Verkörperung der Seligkeit, deren ein Menschenkind fähig ist. Tizians Auffassung der Madonna unterscheidet sich wesentlich von jener aller Anderen. Wir sehen ein urgesundes, kräftiges Weib aus dem Volke, mit einfach natürlichen Empfindungen, keuscher Seele, unverdorben von Weltlichkeit — das Urbild des Weibes, wie man es sich

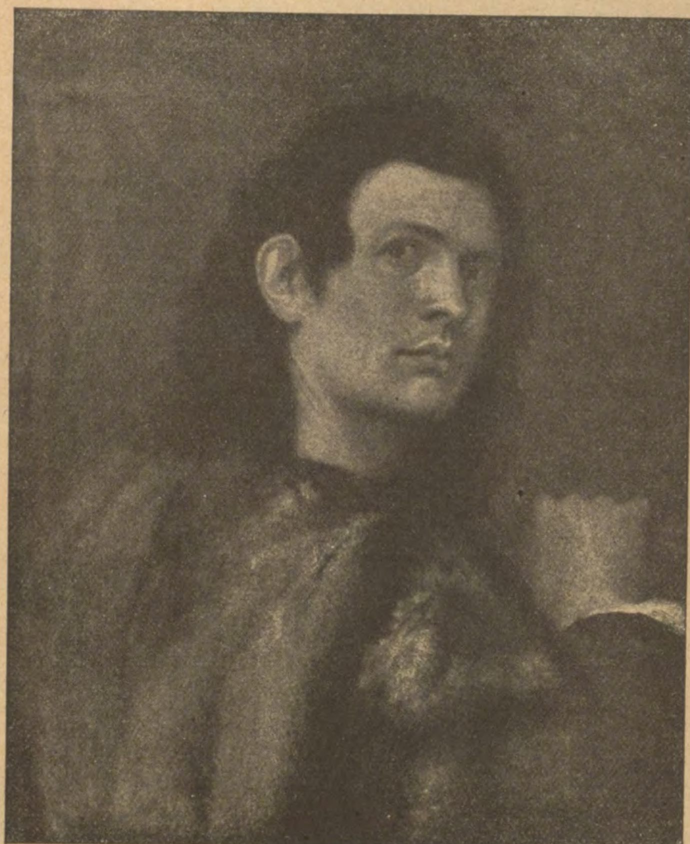


Fig. 547. Palma Vecchio: Selbstbildnis.
München, Pinakothek

von Gott ursprünglich geschaffen vorstellen mag. Der Gedanke der „Sündenlosigkeit" des zu der Würde der Gottesmutter bestimmten Menschenkindes ist niemals einfacher und treffender ausgedrückt worden. „Menschlich" ist ja diese Madonna; Tizian hebt sie nicht über die Weiblichkeit hinaus, aber sie ist in deren Grenzen die reinste und vollkommenste Erscheinung.

Dieses Weib wird nun in dem Augenblicke dargestellt, in welchem der Seele das höchste denkbare Glück zu teil wird: die Befreiung vom Irdischen und die Erhebung zum Göttlichen. Diese äußerste selige Wonne spricht sich in dem Blicke Marias aus, in welchem das ganze Empfindungsleben zusammengefaßt ist. Die zagende Demut, das Bangen vor dem Allmächtigen, das Staunen vor dem Glanz des Himmels und die Freude, von diesem



Fig. 548. Palma Vecchio: Drei Schwestern.
Dresden. Gemäldegalerie.

nun verklärt zu werden, dies alles „lebt“ in den strahlenden Augen; die Spannung der Züge und die Geberde stehen damit in vollkommenem Einklang und verstärken nur jenen Ausdruck. Die Hauptsache freilich vermögen Worte kaum deutlich zu machen: den unendlichen Farbenzauber. Maria schwebt in goldigem Licht, dessen zarte Abtönung nach allen Seiten hin die Vorstellung der Unendlichkeit des Himmels erweckt. Im Gegensatz dazu stehen die kraftvollen leuchtenden Farben der Apostelgruppe, welche das derbere der blos „irdischen“ Schönheit andeuten. Diese fließt jedoch mit dem himmlischen Bild zusammen und erzeugt den Einklang, welcher dem Grundgedanken des einzelnen entspricht: Erhebung des Erdenkindes zum Göttlichen. — So ausschließlich wird alles durch die Farbe bestimmt und versinnlicht, daß man kaum dazu gelangt, auch die völlige Richtigkeit und Wahrheitstreue der Formgebung zu beachten; und doch ist auch diese Seite der Tizianschen Kunst eine hoch bedeutsame. In dem Streben nach reiner Farbenwirkung hat Tizian viele Nachfolger gefunden; nicht wenige derselben verloren aber dabei die Herrschaft über die Form. Diese bewahrt Tizian und darin zeigt sich eben auch die vollkommene Meisterschaft seines „Könnens“.

Größeres als in der Assunta konnte auch Tizian nicht mehr leisten, wohl aber schuf er noch manche Werke, die an jenes Bild heranreichen, und in manchen Einzelheiten besondere Vorzüge aufweisen. Zu diesen gehört unter anderen auch die „Madonna des Hauses Pesaro“, deren Anordnung eine bewundernswert feinsinnige ist. Der Aufbau der



Fig. 549. Tizian: Die irdische und himmlische Liebe.
Rom. Galerie Borghese.

Gruppe hält sich auch in dem Rahmen des „Dreiecks“, jedoch eines rechtwinkligen, und die Spitze — Madonna mit dem Kinde — befindet sich an der Seite. Sie erscheint jedoch in schräger Ansicht und dadurch in den Vordergrund gerückt, durch die Säulen und die Verteilung der anderen Gestalten wird dann der Eindruck des Großräumigen und Freien erzielt. Das volle Licht fällt auf die Madonna; durch die Wolke oben werden prachtvolle Schattentöne erreicht, überdies hat sie die Aufgabe, die senkrechten Linien der Säulen wirkungsvoll zu unterbrechen. Die Erhabenheit der Gottesmutter wird veranschaulicht,

daß zwischen ihr und dem Beter (Jacopo Pesaro) der hl. Petrus als Vermittler eingeschaltet wird, was auch noch den Gedanken ausdrückt, daß die Kirche die Mittlerin zwischen dem Menschen und dem Göttlichen ist. Man ersieht aus diesen wenigen Andeutungen, wie bei Tizian immer auch ein sinniger Gedanke festgehalten erscheint, und er mit dem Reiz der malerischen Darstellung auch jenen des geistigen Gehalts verbindet.



Fig. 550. Tizian: Der Zinsgroschen.
Dresden. Gemäldegallerie.

Bildnisse. Neben den zahlreichen Andachtsbildern schuf Tizian auch nicht wenige mit Darstellungen weltlichen Inhalts, vor allem aber eine große Reihe bedeutsamer Bildnisse. Der Ruhm des Meisters war seit 1520 groß genug geworden, daß die ersten Fürsten Europas von seiner Hand gemalt werden wollten; der deutsche Kaiser Karl V. — der über zwei Weltteile herrschte — der Papst, die Könige von Frankreich und Spanien, von den italienischen Herzögen, Markgrafen und Dogen ganz abgesehen, ließen sich wiederholt von ihm abbilden. In den männlichen Bildnissen zeigt sich Tizians vornehme Kunst in der markigen Auffassung der ganzen Persönlichkeit, in der scharfen Herausarbeitung der entscheidenden Züge, welche das innerliche Wesen des Dargestellten enthüllen, so daß in der That das Bild fast immer der Vorstellung entspricht, die wir uns aus den geschichtlichen Nachrichten über die Eigenart des Betreffenden bilden. Bemerkenswert ist noch, daß auch die Bildnisse aus der späteren Zeit kein Nachlassen in der künstlerischen Kraft des Meisters verraten, sondern immer mit gleicher Gewissenhaftigkeit und Vollendung ausgeführt sind.

Zur vollen Entfaltung seiner Farbenkunst boten Tizian noch willkommenere Gelegenheit die Bildnisse von schönen Frauen. Wir sehen hier auch vielfach jene vollen üppigen Gestalten, wie bei Palma Vecchio, aber Tizian weiß ihnen doch mehr geistigen Ausdruck zu geben und die rein sinnliche Schönheit zu adeln. Er hatte auch nicht blos venezianische Damen der vorhin geschilderten Art zu malen, sondern auch solche von lebhafterer Seele und tieferem Empfindungsleben. Wenn Tizian bei den männlichen Bildnissen über die Lebenswahrheit nicht hinausgeht, so faßt er dagegen seine Frauen immer „dichterisch" auf und steigert den körperlichen Reiz — zum Unterschied von Palma — aus dem blos Sinnlichen zum urbildlich Schönen. Es ist dies kein sogenanntes „Schmeicheln", das heißt eine absichtliche Unwahrheit, sondern einfach ein sozusagen notwendiges Ergebnis der künstlerischen Art des Meisters, der immer nur das Schöne und zwar in Farben „sehen" konnte. Eine zauberhafte „Stimmung" ist daher allen seinen Bildnissen eigen, und diese erscheint auf das Höchste gesteigert bei jenen, in welchen das Vorbild nicht in der Haltung des gewöhnlichen Lebens, sondern in „mythischer" oder „allegorischer" Gestalt dargestellt ist.

So manches schöne Weib trug kein Bedenken, sich als „Venus" malen zu lassen, und da ließ sich freilich die ganze Schönheit des Weibes unverhüllt wiedergeben. Die weichen rosigen Töne des Körpers werden da wirkungsvoll gehoben durch die Umgebung, sei es nun, daß die Gestalt in einem prächtigen Gemache oder in einer anmutigen Landschaft ruht. Das Spiel des Lichtes, hier in strahlender Fülle ausgegossen, dort in tonigem Halbschatten verdämmernd, das Ineinanderfließen von glutvoll leuchtenden und zart abgedämpften Farben giebt einen wunderbaren Einklang, zu dem nicht zum wenigsten auch die



Fig. 551. Tizian: Altarbild des Hauses Pesaro.
Venedig. St. Maria dei Frari.



Tizian: Assunta (Himmelfahrt Marias).
Venedig. Akademie.

meisterhafte Anordnung und die Verteilung der Massen beiträgt. Gerade in diesen Gemälden, welche die unverhüllte weibliche Schönheit verherrlichen sollen, giebt sich die reine künstlerische Auffassung kund, der es nicht um lüsternen Sinnenreiz, sondern nur um das Schöne an sich zu thun ist. Tizian „vergeistigt" immer und lenkt durch die sinnigen Beziehungen des Beiwerks die Gedanken und Empfindungen des Beschauers auf das Höhere.



Fig. 552. Tizian: La Bella (Die Schöne).
Florenz. Palazzo Pitti.

Bis nach 1550 erscheint Tizian auf der vollen Höhe seiner Kunst, auf welcher er einheitlich Vollendetes schafft. In den späteren Jahren ist zwar seine Meisterschaft in der Farbengebung unvermindert, ja diese geht bisweilen mit rücksichtsloser Kühnheit bis zu den äußersten Grenzen, aber die volle Sicherheit im Ausdruck der Form ist nicht mehr vorhanden; der maßvolle Einklang tritt nicht mehr so vollkommen zu Tage.

Bewundernswert bleibt aber die unverwüstliche Schaffenskraft des Meisters, der fast hundertjährig noch fortarbeitet und dem jüngeren Geschlechte überlegen bleibt. Fast schien

es, als ob dieses ungewöhnlich reiche und kraftvolle Künstlerleben unzerstörbar sein sollte; nicht dem Alter erlag Tizian, es mußte die Pest kommen, um seiner Hand den Pinsel zu entwinden.

Auf dem Wege, den Lionardo beschritten, hatte Tizian die Malerei schließlich zu ihrem höchsten Ziele geführt: sie war zur freien und reinen Farbenkunst geworden.

* * *

Die römische Schule. Die beiden römischen Großmeister der Malkunst zogen mehr oder minder alle ihre Zeitgenossen in ihren Bann, die wenigen, welche ihre Selbständigkeit



Fig. 553. Tizian: Die Eitelkeit des Irdischen.
München, Pinakothek. (Nach Photographie von Bruckmann.)

behaupteten, wurden bereits vorhin besprochen. Schon die Zahl der unmittelbaren Schüler und Werkstattgehilfen war eine sehr bedeutende, namentlich bei Raphael, der die Menge der Aufträge nur mit solcher Mithilfe bewältigen konnte. Michelangelo wirkte mehr mittelbar auf die römische Künstlerschaft ein; einerseits war die Malerei nicht sein Hauptgebiet, andrerseits pflegte er seine Werke allein auszuführen. Auch jene, die sich mehr ihm anschlossen, konnten dem Einflusse Raphaels sich doch nicht ganz entziehen, so daß man letzteren als den „alles Beherrschenden“ bezeichnen kann.

Sebastiano del Piombo. Selbst der bedeutendste Nachfolger Michelangelos, ein persönlicher Gegner Raphaels, geriet schließlich auf dessen Bahnen infolge seines Bestrebens, den gehaßten Nebenbuhler zu übertrumpfen. Sebastiano Luciani, genannt del Piombo,

(1485—1547) war ein Venetianer und Schüler Bellinis; 1511 kam er nach Rom, um an der Ausschmückung der Villa Farnesina sich zu beteiligen, wurde jedoch entlassen, als Raphael (durch die Galathea) seine künstlerische Ueberlegenheit erwies. Sebastiano ging daher zu Michelangelo über, um die mitgebrachte venetianische Farbenkunst durch Verbindung mit der kraftvollen Formensprache Michelangelos zu verstärken. Bei seiner unleugbar hohen Begabung hätte er wohl besser gethan, ganz seine eigenen Wege zu gehen, anstatt zwischen verschiedenen Richtungen hin und her zu schwanken und fremden Einflüssen nachzugeben. Es scheint jedoch die Kunst ihm nicht ganz Herzenssache gewesen zu sein, denn als er 1531



Fig. 554. Tizian: Venus und junge Bacchantin.
München, Pinakothek. (Nach Photographie von Bruckmann.)

das Amt eines Bewahrers der Bullensiegel erhielt, gab er das Malen auf. In der Malfertigkeit hatte er es zu einer hohen Vollendung gebracht, und diese mehr äußerliche Beherrschung der Kunstmittel tritt namentlich bei den religiösen Bildern hervor, die eine tiefere Auffassung vermissen lassen. Seine Meisterschaft auch in der Wiedergabe des Innerlichen bekundet er dagegen in den Bildnissen, die zu den besten Werken der damaligen Zeit gehören. Den höchsten Reiz von Anmut und „idealer“ Schönheit erreichte er in dem Bildnisse der sogenannten „Fornarina“, welches bis in die Neuzeit für ein Werk Raphaels galt. (Daher rührt auch die Bezeichnung, weil man in der Unbekannten die Freundin Raphaels, die schöne Bäckerstochter, sah). An einzelnen Gemälden Sebastianos soll Michelangelo mitgearbeitet oder doch wenigstens die Zeichnung für dieselben geliefert haben, so daß also nur die Farbenausführung jenem zuzurechnen wäre, die jedoch immerhin verdienstlich und auch selbständig genug ist, um den Künstler bedeutend erscheinen zu lassen.

Daniele da Volterra. Dieser Mithilfe des Meisters erfreute sich auch Daniele Ricciarelli da Volterra (1509—1566), einer der getreuesten Anhänger Michelangelos, den

das Geschick dazu verurteilte, des letzteren gewaltigste Schöpfung, „Das jüngste Gericht", verunstalten zu müssen. Da man nämlich an den nackten Gestalten Anstoß nahm, erhielt Daniele den Auftrag, die meisten derselben zu „bekleiden", was ihm den Spottnamen „Hosenmaler" eintrug. Als das hervorragendste Werk des Künstlers gilt die „Kreuzabnahme" in Rom, welches jedoch von den anderen so sehr absticht, daß die Annahme einer weitgehenden Mithilfe Michelangelos sehr gerechtfertigt erscheint. Für Danieles Eigenart erscheint daher der „bethlehemitische Kindermord" mehr bezeichnend; in den gewalt-



Fig. 555. Sebastiano del Piombo: Fornarina.
Florenz. Ufficien.

samen heftigen Bewegungen läßt sich unschwer erkennen, wie der Schüler die Formenkunst des Meisters aufgefaßt hat, er sucht sie nachzuahmen und verfällt bereits in Uebertreibung.

Giulio Romano. Von den Mitarbeitern Raphaels eigneten mehrere sich derart dessen Richtung an, daß sie jegliche Selbständigkeit ganz und gar einbüßten, wie Francesco Penni und Pierino del Vaga. Der Hauptschüler des Meisters war Giulio Pippi, genannt Romano (1493—1546), der die Kunstweise Raphaels wenigstens in den Aeußerlichkeiten am glänzendsten vertrat. An den letzten Werken Raphaels hatte er in bedeutendem Maße mitgearbeitet und sich dabei eine außerordentliche Gewandtheit und Fertigkeit erworben. In ihrem inneren Wesen waren jedoch Beide grundverschieden, das feinsinnige Schönheits-

gefühl Raphaels fehlte dem Giulio Romano, der vielmehr zur Derbheit und zu einer manchmal geradezu gemeinen Auffassung neigte. Diese tritt besonders in einigen Wandgemälden des Palazzo del Te zu Mantua hervor, in welchen das sinnlich Lüsterne in abstoßender Weise sich geltend macht. Auch wird er bisweilen flüchtig und selbst in der Farbengebung legt er zu wenig Gewicht auf schöne Abtönung. Vorzüglich ist er in der Schmuckmalerei, hier brauchte es keiner hohen Auffassung und gedanklichen Vertiefung; die Erfindungsgabe, der Schwung der Einbildungskraft und die erworbene Handfertigkeit konnten sich frei entfalten. Auf die spätere Entwicklung der Schmuckmalerei, welche im nächsten Zeitraume eine bedeutende Rolle spielte, nahm unstreitig auch Giulio Romano neben Correggio und Paolo Veronese einen starken Einfluß.

Seine Werke sind ziemlich zahlreich (manche derselben haben auch lange für solche Raphaels gegolten); zu den besten zählen die Gemälde im Herzogsschlosse der Gonzaga zu Mantua, welche den trojanischen Krieg behandeln. In diesen zeigt er seine guten Eigenschaften und erweist sich wirklich als Erbe der Kunst Raphaels; die Farbengebung ist sorgfältig und ebenmäßig, und in den Formen verrät sich ein genaues Studium der Antike.



Fig. 556. Giulio Romano: Raub der Helena.
Mantua. Herzogsschloß.

Gaudenzio Ferrari. Von den Oberitalienern, welche im Allgemeinen der Richtung ihres Gaugenossen Lionardo zu folgen pflegten, schlossen auch mehrere späterhin sich jener Raphaels an. Die Hauptzüge beider Kunstweisen vereinigte zu einem ansprechenden Mischstil Gaudenzio Ferrari (1471—1526), dessen religiöse Bilder voll tiefer Empfindung, maßvoll ruhiger Formsprache und anmutend in der Farbe sind. Der sehr fruchtbare Meister übertraf darin die übrige mailändisch-piemontesische Schule und behauptete mit Recht nach Lionardos Tode den „ersten" Platz.

Die zahlreichen römischen Maler, welche sonst noch zu der Nachfolgeschaft Raphaels gehörten, sind ohne Bedeutung. Meist geistlose Nachahmung, ohne eine Spur von Streben nach eigener Auffassung, brachte die römische Schule bald in einen künstlerischen Verfall, wenn sie auch in alle Welt sich verbreitete und „tonangebend" wurde. Die Handfertigkeit war bei ihr freilich außerordentlich ausgebildet, die Kunstsprache Raphaels beherrschte man, aber dessen Geist war entschwunden.

* * *

Mailändische Schule. Luini. Wenn man von dem obenerwähnten Ferrari absieht, der zur Gefolgschaft Raphaels gerechnet werden muß, so finden wir unter den Oberitalienern zwar nicht viel bedeutende künstlerische Erscheinungen, aber eine gewisse gediegene

Tüchtigkeit. Die Schule Lionardos vertraten hauptsächlich vier Meister, Andrea de Solario, Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d'Oggiono und Bernardino da Luino, gewöhnlich Luini genannt. Die beiden erstgenannten hatten sich erst späterhin dem Altmeister angeschlossen und bewahrten daher noch etwas mehr Selbständigkeit, die insbesondere bei Boltraffio angenehm hervortritt. Marco d'Oggiono war der getreueste Schüler Lionardos, der verständnisinnig auf dessen Art einging und es zu einer beträchtlichen Vollkommenheit brachte. Von ihm stammt auch eine vortreffliche Kopie des „Abendmahles", die sich in London befindet. Mit einer mehr äußerlichen Gewandtheit, die allerdings beinahe erstaunlich ist, verstand es Luini (1475—1534) dem Meister in einer Weise nahe zu kommen, daß manche seiner



Fig. 557. Daniele da Volterra: Der bethlehemitische Kindermord.
Florenz. Ufficien.

Werke bisweilen dem Lionardo zugeschrieben wurden und er überhaupt als der bezeichnende Vertreter der mailändischen oder Lionardo-Schule gilt. Ungemein fleißig und vielbeschäftigt, hat er eine große Zahl von Kirchenbildern geschaffen, so daß man beinahe in jedem bedeutenden Orte Oberitaliens seinem Namen begegnet, der allerdings oft Arbeiten anderer Hände decken muß. Immerhin zeugt auch dies für das Ansehen und die Beliebtheit, welche der Meister genoß. Eine zarte Weichheit in den Formen und eine feine Tönung des Helldunkels sind die hauptsächlichsten Vorzüge Luinis, dessen liebenswürdige Art in schönstem Reiz sich in den Madonnenbildern entfaltet. Daß späterhin die mailändische Schule auch in „Manierismus" entartete, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden.

Oberitalische Schulen. Außer Mailand und Venedig hatten in Oberitalien schon während des Quattrocento einige andere Orte eine bemerkenswerte Kunstpflege aufzuweisen,

deren Früchte im 16. Jahrhundert sich in dem Auftreten verschiedener Meister zeigen, welche zwar auf die allgemeine Entwicklung ohne Einfluß bleiben, aber doch neben den



Fig. 558. Ferrari: Der Gang auf den Kalvarienberg.
Canobbio. Kirche della Pietà.

Genossen aus den führenden Schulen, wenigstens als Vertreter der örtlichen Kunst ihres Gebietes, mit Ehren bestehen können. Lodi, Cremona, Verona in der Ebene, die lombardischen Bergstädte Bergamo und Brescia u. a. waren solche Sitze von örtlichen Kunst-

schulen. Die Veroneser leisteten Tüchtiges, ihre besten Kräfte zog jedoch Venedig an sich, so daß dieselben, wie die Bonifacio und Paolo Caliari, zur venetianischen Schule gerechnet werden müssen.

Brescia. — Moretto. Moroni. Bemerkenswert ist dagegen die hohe selbständige Bedeutung, zu welcher Brescia gelangen konnte. Hier hatte Girolamo Romanino (1485 bis 1566) seine in Venedig erworbene Farbenkunst in eigenartiger Weise entwickelt; seine auch



Fig. 559. Luini: Madonna.
Mailand. Pinakothek.

in der Form sorgfältig behandelten Bilder zeichnen sich durch klarkräftig leuchtende Farben von feiner silberiger Tönung aus. Diese reizvolle Farbengebung wurde dann vollendet ausgebildet von seinem Schüler Alessandro Bonvicino, genannt Moretto (1498—1555), der zu den hervorragendsten künstlerischen Erscheinungen zählt, wenn er auch verhältnismäßig wenig bekannt und daher auch nicht gebührend geschätzt ist. Seine stets prächtig gezeichneten Gestalten sind von einer mehr durchgeistigten, als warmblütigen Schönheit, mit dem Ausdruck inniger, meist wehmütiger Empfindung, der ungemein bezeichnend herausgearbeitet wird; der erwähnte silberige, in den späteren Bildern perlgraue Ton stimmt zu dieser kühlen Ruhe eines leidenschaftslosen aber tiefen Gefühles vortrefflich. Eines der anziehendsten seiner Werke (die besten finden sich in Brescia, obwohl auch die verschiedenen Galerieen treffliche Stücke enthalten) ist das Bild: „Der heilige Nicolaus führt die Kinder

der Madonna vor"; die Mutter Gottes und das Christkind sind von seltener Anmut. Einen nachhaltigen Eindruck macht auch das prächtige Gemälde „Justina mit dem Einhorn" in der Wiener kaiserlichen Gemäldesammlung.

Auch in Bildnissen hatte Moretto Vorzügliches geleistet, auf diesem Gebiete wurde er jedoch noch von seinem Schüler Giambattista Moroni (1525 bis 78) übertroffen, der ein Meister in der schlichten naturtreuen Wiedergabe der Persönlichkeit ist. Er stellt sie ohne jede gesuchte oder gezierte Haltung dar, so wie sie im gewöhnlichen Leben unbefangen sich giebt, und erreicht dadurch einen Grad von Wahrhaftigkeit, der kaum höher sein könnte. Die Formen sind bestimmt, ohne hart zu sein, in der Farbe behält er den hellen silbergrauen Ton seines Lehrers bei, dessen Vorbild er auch in der vornehmen Ruhe seiner Gestalten folgt.

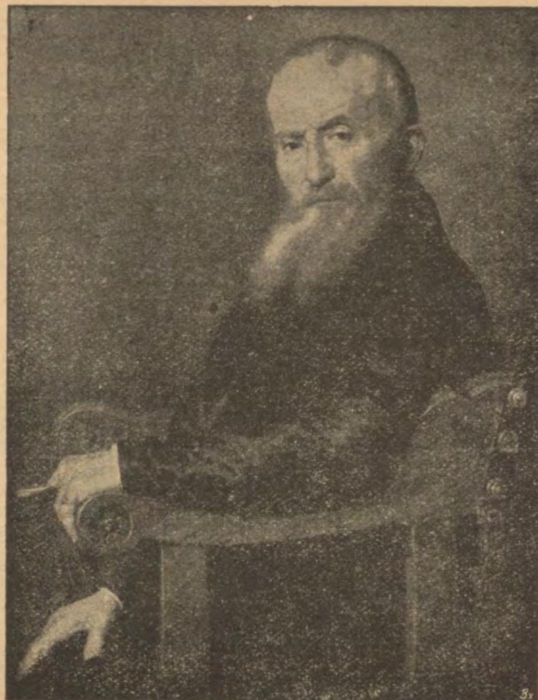


Fig. 560. Moroni: Bildnis des Giov. Ant. Pantera.
Florenz. Uffizien.

Venetianische Schule. — Lorenzo Lotto. Bordone. Bonifacio. Während bei der römischen, florentinischen und mailändischen Schule verhältnismäßig bald der Niedergang eintritt, zeigt die venetianische eine erfreuliche Lebenskraft. Neben und nach den Großmeistern erscheinen noch eine Reihe künstlerischer Persönlichkeiten von ansehnlicher Bedeutung, und auch die Gefolgschaft erhält sich länger frei von flauer und flacher „Manier". Der Grund dieser Erscheinung mag wohl darin zu suchen sein, daß in Venedig die „Farbe" in erster Linie stand und in dieser Hinsicht eine besondere Begabung dem ganzen Geschlechte der Künstler zu eigen blieb.

Unter den Aelteren, den Mitschülern Palmas und Tizians, tritt als eine merkwürdige Erscheinung Lorenzo Lotto (1476—1555) entgegen, der anscheinend alle Eigenschaften besaß, um es zu gleicher Höhe wie die Vorgenannten zu bringen, doch leider auch jene der Unbeständigkeit und Unselbständigkeit. Dieser Mangel an Selbstzucht machte ihn allzu empfänglich für fremde Einflüsse, denen er sich auf seinen rastlosen Wanderfahrten hingab. Was er da an Eigenheiten bei anderen sah, wollte er sich aneignen, vermochte aber nicht, es in eigenem Geiste zu verarbeiten. Seine zahlreichen Werke sind daher erheblich von einander verschieden, und man findet in denselben nach einander die Züge fast aller maßgebenden Meister, ebensowohl Raphaels wie Correggios, Palmas und Tizians. Der letztere wirkte in den späteren Jahren am stärksten auf ihn ein, sodaß Lotto schließlich ganz seine Eigenart einbüßte. Immerhin gehören seine Bilder zu den wertvolleren jener Zeit und verdienen hauptsächlich deshalb Beachtung, weil die siegreiche Kraft der venetianischen Farbenkunst in ihnen hervortritt.

Unter den „abhängigen" Schülern Tizians sind nur Paris Bordone — wegen seiner reizvollen Frauenbildnisse — und die Familie der Bonifacio hervorzuheben. Diese stammte aus Verona; Bonifacio Veronese der Aeltere war frühzeitig nach Venedig gekommen und hatte sich hier derart in die Kunstweise der drei Hauptmeister, vor allem aber Tizians, eingelebt, daß viele seiner Werke lange diesem zugeschrieben wurden. Auch Bonifacio II.,

dessen Verwandtschaft zu dem Aelteren nicht ganz klargestellt ist, und Bonifacio III., genannt Veneziano, arbeiteten in dieser Richtung und erwarben sich damit wenigstens das Verdienst, die venetianische Kunst verbreitet zu haben.

Tintoretto. Daß man die Bahnen Tizians wandeln konnte, ohne ganz seine Eigenart aufzugeben, bewiesen jedoch zwei Meister, denen eine hervorragende Bedeutung zukommt



Fig. 561. Moretto: St. Nikolaus.
Brescia. Galerie Martinengo.

und die neben Tizian die Malkunst Venedigs in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beherrschten: Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518—94) und Paolo Caliari genannt Veronese (1528—88); jener ein geborener Venetianer, letzterer in reiferen Jahren aus Verona zugewandert. Mit Tizian hatten beide den Grundsatz gemein, daß Haupt-Ausdrucksmittel des Malerischen die Farbe sei, mit anderen Worten gesagt, sie standen auf



Paolo Veronese: Madonna.
Venedig. Akademie.

dem Standpunkte der reinen Farbenkunst. Von dem führenden Meister unterschieden sie sich jedoch durch Eigenheiten, welche zugleich als starke Gegensätze zwischen ihnen selbst erscheinen.

Tintoretto suchte das Lebendig-Bewegte zu steigern, um noch eindrucksvoller zu wirken; er gab deshalb seinen Darstellungen einen gewissen schauspielerischen Zug, der das Entscheidende in dem Vorgange stärker hervorhebt, indem er es vergröbert; seine Gestalten sind wuchtiger und in ihren Bewegungen gewaltsamer. Er zeichnet daher schon schärfer, als Tizian, da er aber doch hauptsächlich durch die Farbe wirken will, so verwendet er, um seinen Zweck zu erreichen, starke Gegensätze zwischen Licht und Schatten. Diese vertiefte Schattengebung ist für seine Bilder bezeichnend, sie ist leider durch die natürliche



Fig. 562. Paolo Veronese: Raub der Europa.
Venedig. Dogenpalast.

Nachdunkelung der Farben noch derart verstärkt worden, daß viele Gemälde ganz undeutlich geworden sind, wie beispielsweise die sonst vorzüglichen in der Scuola San Rocco zu Venedig (56 an der Zahl). Eine minder rühmenswerte Eigenheit ist die Neigung zur Derbheit und Flüchtigkeit, für welche allerdings die Entschuldigung darin liegt, daß er nicht nur mit Aufträgen überhäuft war, sondern auch Gemälde von wahrhaft riesigem Umfang herzustellen hatte. Sind schon die Bilder in Madonna del' Orto (Venedig) 15 m hoch, so werden sie noch übertroffen durch das „Paradies“ im großen Saal des Dogenpalastes, welches das größte Oelbild der Welt ist, 22 m lang und 9 m hoch, mit angeblich 900 (sicher jedoch mindestens 400) Figuren. In all diesen Riesenbildern ist mehr die Kühnheit in der Anordnung der Gruppen und in der Ausführung oft launenhafter Einfälle, sowie die Handfertigkeit zu bewundern; seine echten künstlerischen Vorzüge entfaltet er in den Tafelbildern kleineren Umfanges und in den Bildnissen, welche seine damalige und spätere Berühmtheit auch vollauf rechtfertigen. Zu diesen Meisterwerken zählen unter anderen die „Ehebrecherin vor Christus“ und das „Wunder des heiligen Markus“. Letzteres

Bild fesselt jedoch mehr durch das kühne Kunststück: die Gestalt des Heiligen kopfüber vom Himmel herabstürzend darzustellen. Eines verstand Tintoretto immer, auch dort, wo er auf Maßhalten, Schönheit und Gedankentiefe vergaß — starke Wirkung zu erzielen.

Paolo Veronese. Gegenüber dem schattendunkeln und derbkräftigen Tintoretto erscheint Paolo Veronese als Maler des Lichtes und des Frohsinnes. Der tiefe goldige Ton der Farbengebung Tizians dünkte ihm noch zu schwer und er wählte daher einen leichteren, silberig hellen, für die Darstellung seiner heiteren, von festlicher Freude erfüllten Vorgänge. Von einer religiösen Empfindung, wie sie noch bei Tizian zu finden war, ist bei den Kirchenbildern Paolo Veroneses nichts zu verspüren; er ist weltlich durch und durch, und der sinnliche Zug tritt weit stärker hervor, wenn er auch niemals das Maß überschreitet, und stets in den Grenzen des Geschmackvollen und Gefallsamen bleibt. Selbst in Schilderungen von Martyrien der Heiligen findet er Anlaß, eine Art Fest-Aufzug zu geben, und seine Besonderheit bilden daher die biblischen Gastmähler, wie die Hochzeit zu Kana oder das Mahl des Heilands im Hause des Simon. Diese Vorwürfe behandelte er in Gemälden, welche zur Ausschmückung der Speisesäle von Klöstern dienten, und daß sie



Fig. 563. Paolo Veronese: Das Gastmahl im Hause des Levi.
Venedig. Akademie.

dem Geiste der Zeit entsprachen, erhellt daraus, daß er sie mehrfach wiederholen mußte. Bezeichnend für seine Art sind diese Bilder in hohem Maße. Daß die Gestalt Christi unter den Gästen erscheint, ist wohl das Einzige, was die biblische Bezeichnung rechtfertigt; im übrigen sind es Festmahle mit allem Prunk der Renaissance-Zeit. Die Hallen, in welchen sie stattfinden, die Gewandung der Gestalten, kurz alles Aeußerliche, und auch das Innerliche, wie es sich in Gebahren ausdrückt, ist zeitgenössisch. Seine ganze Malweise — Auffassung, Formensprache und Farbengebung — ist eine schmuckhafte, und wurde daher auch für die Richtung der Barock-Zeit vorbildlich, die freilich noch weit über ihn hinausging. Die vorzüglichsten Werke finden sich in Venedig vereinigt, die Kirche S. Sebastiano könnte man fast ein Museum Paolo Veroneses nennen; San Caterina besitzt gleichfalls ein hervorragendes Meisterwerk, und weitere finden sich im Dogen-Palaste, unter diesen ist von besonderem Reiz der „Raub der Europa“. Paolo Veronese ist unter den großen Farbenkünstlern Venedigs wohl der am wenigsten gehaltvolle, aber auch der frohsinnigste. Seine Schule — darunter ein Bruder und zwei Söhne — brachte es zu keinen nennenswerten Leistungen; gerade die Leichtigkeit, welche Paolos Weise kennzeichnet, war zu sehr an die persönliche Begabung gebunden, als daß sie nachgeahmt werden konnte.

Die Bassanos. Aus dem Kreise der Venezianer soll schließlich noch die Familie der Bassanos erwähnt werden, die eine Art „Kunstfabrik“ besaß. Der Sohn des Vicentiner

Malers Francesco da Ponte, Jacopo (1510—92) war nach Venedig übersiedelt und betrieb hier als Besonderheit die Malerei biblischer Vorgänge in breiten Landschaften mit Volks-Scenen und Viehherden, welche eigentlich die Hauptsache sind. Man hat es im Grunde mit einer Verbindung von Landschafts- und Sittenbild-Malerei zu thun, nur daß dem



Fig. 564. Tintoretto: Die Ehebrecherin.
Venedig. Akademie.

Volksleben ein biblischer Anstrich gegeben wird. Die vier Söhne Jacopos setzten das „Geschäft" fort, da diese Art Darstellungen sich einer Beliebtheit erfreuten, die kaum gerechtfertigt erscheint. Wenn man sie mit den niederländischen Sittenbildern vergleicht, so fällt die Unwahrhaftigkeit unangenehm auf, und auch die Farbengebung, die sich an Tintoretto anschließt, ist wenig erfreulich.

b. Deutschland und die Niederlande.

Deutschland. Die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts besaß eine sie hauptsächlich kennzeichnende Eigenschaft, die man am besten mit dem schlichten Worte „Tüchtigkeit“ ausdrücken kann. Die Malerwerkstätten lieferten nichts Außerordentliches und Blendendes, aber „gediegene“ Arbeit, wie sie einem zwar nicht überfeinen, doch verständigen und gesunden Geschmack bürgerlicher Kreise entsprach. Die einzelnen „Meister“ traten nicht sonderlich hervor, denn ihre „Gesellen“ waren ihnen mehr ebenbürtige Mitarbeiter als nachahmende Schüler. Nicht so sehr die Persönlichkeit, als vielmehr die Oertlichkeit —



Fig. 565. Dürer: Das Rosenkranzfest.
Kloster Strahow.

der Geist und die Anschauungen städtischer und landschaftlicher Kreise — bestimmt die Richtung, in welcher da und dort die Kunst gepflegt wird. Wir finden nur „örtliche Schulen“, die von einander nicht sehr erheblich verschieden sind, oder mit anderen Worten: die deutsche Malerei hat eine „allgemeine Kunstsprache“, die nur in den einzelnen Gauen „mundartlich“ verschieden gesprochen wird.

Zu Ende des 15. Jahrhunderts tritt nun der Umschwung ein. Eine Anzahl von Meistern erheben sich über das allgemeine Mittelmaß der Werkstattkunst und treten mit ihrer eigenen künstlerischen Persönlichkeit hervor: sie befreien sich aus dem Banne des Zünftigen und Oertlichen, ihr selbständiger Geist giebt sich in den Werken kund und bestimmt die Eigenart der Kunstweise. Außerhalb des Kreises dieser großen und freien Künstler sehen wir aber auch in den „örtlichen Schulen“ einen Fortschritt zu einer höheren Auffassung im Geiste der neuen Zeit: also mit Grundzügen der „Renaissance“ in dem Sinne, wie dies zu Beginn des Abschnittes erörtert wurde. Der Aufschwung der deutschen

Malkunst vollzieht sich auf süddeutschem Boden, in Franken und Schwaben, und wird vornehmlich durch zwei Meister herbeigeführt, welche alle anderen überragen: Albrecht Dürer und Hans Holbein den Jüngeren. In zweiter Reihe neben diesen stehen dann noch einige andere Künstler, die gleichfalls selbständige Bedeutung erlangen.

Albrecht Dürer. Nürnberg war um 1480 unstreitig die Hauptstätte der deutschen Kunst, deren Ruf mit Recht den aller anderen Schwesterstädte übertraf. Hier besaß die Pleydenwurff-Wolgemutsche Malerwerkstätte das größte Ansehen, und in diese trat 1486 der junge Albrecht Dürer ein. Im Jahre 1471 als Sohn eines Nürnberger Goldschmiedes geboren, sollte er ursprünglich das Handwerk des Vaters erlernen, aber die hervorragende Begabung für das Zeichnen, welche der Knabe bewies, bestimmte die Eltern, diesen zu Wolgemut in die Lehre zu geben. Mit 13 Jahren hatte Dürer ein Selbstbildnis, im 14. Jahre eine Madonna gezeichnet (beide befinden sich in Wien), welche selbst einem gereiften Manne zur Ehre gereicht hätten. Bei Wolgemut konnte er wohl nicht viel anderes lernen als die Handfertigkeit, und in dieser bildete er sich während seiner dreijährigen Lehrzeit gründlich aus. Wie er selbst berichtet, hatte er dabei von den „Gesellen viel zu leiden", welche den aufstrebenden, ihnen überlegenen Geist wohl herausfühlten und eine solche „Ueberhebung" mißgünstig ansahen. Mit hingebendem Fleiß studierte er auch die Werke anderer Meister, insbesondere auch jene Schongauers, welcher fast größeren Einfluß auf ihn übte, als Wolgemut selbst. Die Arbeiten aus dieser Lehrzeit lassen aber bereits erkennen, wie sein eigener Geist durchbricht und dem Schulmäßigen entwächst. Im Jahre 1490 ging Albrecht Dürer auf die Wanderschaft und wandte sich nach Kolmar, um hier in der Werkstatt Schongauers — welche nach Martins Tode dessen Bruder Ludwig weiterführte — zu arbeiten, trat dann in eine Straßburger Malerwerkstatt




Fig. 566. Dürer: Randzeichnung.



Fig. 567. Dürer: Hans Dürer.
München. Pinakothek. (Photographie Bruckmann.)

ein und zog schließlich (über Basel) nach Italien, wo er von den Werken Bellinis und Mantegnas starke Anregungen empfing.

In dieser Wanderzeit bildete er namentlich auch seine Fertigkeit im Holzschnitt und im Kupferstich aus, welche ihm zunächst die Mittel bieten mußte, um 1494 in Nürnberg seinen Hausstand zu gründen. In der ersten Zeit (bis 1500) erscheint er daher hauptsächlich mit Zeichnungen (Fig. 566), zum Teil nach italienischen Meistern, beschäftigt, und auch in seinen Gemälden — z. B. in dem dreiflügeligen Altarwerk „Maria mit dem Kinde“, jetzt in der Dresdner Galerie, und einigen Bildniswerken — ist das Hauptgewicht auf die Zeichnung gelegt, in welcher er bereits eine völlig selbständige Art bekundet, während die Farbenkunst noch unentwickelt ist. Aus diesen Jahren stammt das aus 15 Blättern bestehende Holzschnittwerk: Apokalypse (Offenbarung des hl. Johannes), ausgezeichnet durch großartige Auffassung, Kraft des Ausdrucks und strenge Formbehandlung.

Neben den „bestellten“ Arbeiten betrieb Dürer mit niemals rastendem Fleiße Naturstudien und gewann dadurch die volle Sicherheit in der Beherrschung der Form, welcher er bedurfte, um das innerlich Geschaute und Empfundene mit ganzer künstlerischer Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Das Ergebnis dieser Studien zeigt sich hauptsächlich in den Ebenbildnissen, die um und nach 1500 entstanden; in dem Selbstbildnis und jenem seines jüngeren Bruders Hans (Fig. 567.) Es ist schwer zu sagen, welches von diesen beiden Meisterwerken den Vorzug verdiene, sie sind wohl als gleichwertig zu betrachten, wenngleich das Selbstbildnis gefallsamer erscheinen mag wegen des wundervoll innigen Ausdrucks der Augen. Es giebt wohl keinen zweiten Künstler, welcher mit gleich vollendeter Meisterschaft die Seele, die ganze innere Persönlichkeit, in dem Blicke der Augen lebendig zu machen verstände. Dieses Selbstbildnis wirkt wie ein „Idealbildnis“, in welchem der Künstler das Urbild eines im Geist und Körper „schönen“ und vollendeten Mannes geben wollte. Den ebenmäßigen Kopf umwallen lange Locken, welche mit ihren weichen, gefälligen Linien die scharfzügigen des Gesichtes ergänzen und zu dem Ausdruck der männlichen Kraft des Willens jenen der Milde des Gemütes fügen, wie andererseits die hohe prächtig gebildete Stirne und der volle geschlossene Mund die Gedankentiefe und die Glut der Empfindung verdeutlichen und aus der fein gezeichneten Hand der Adel des ganzen Wesens spricht. Die ganze Haltung ist von vornehmer Würde, und die Einzelheiten — Bart, Haar, Gewandung — sind mit einer liebevollen Sorgfalt ausgeführt, welche zeigt, wie sehr der Meister von dem Grundsatze durchdrungen war, daß in der Natur auch das Kleinste für die große Gesamterscheinung Bedeutung habe. Die höchste Lebenswahrheit vereinigt sich hier mit der Schönheit des Urbildlichen, und damit ist wohl das Höchste erreicht, was die Kunst anstreben kann.

Das andere Bild, Hans Dürer, weist die gleichen Vorzüge auf; die Schönheit und Gefälligkeit der Linien, die kraftvolle Herausarbeitung der für die Eigenart bezeichnenden Züge, die Wiedergabe des Seelischen in den Augen. Kann man das Selbstbildnis ein Idealbild eines geistig und künstlerisch thätigen Menschen nennen, so ist in Hans Dürer

ein solches des arbeitenden Bürgers geschaffen. In dem markigen Kopf prägt sich der Ernst des Kampfes um das Dasein, in den Augen der Friede des Gemütes aus.

Auch in der Farbengebung zeigt sich der Fortschritt; es ist nicht mehr die Zeichnung allein das Entscheidende, die Farbe kommt zur Geltung und vollendet den Ausdruck. Dürer mochte jedoch fühlen, daß er in dieser Hinsicht noch nicht die gleiche Sicherheit und Herrschaft wie im Zeichnerischen erlangt habe, und das durfte den rastlos Strebenden veranlaßt haben, nochmals nach Italien zu gehen, wo er bei Bellini und den anderen



Fig. 568. Dürer: Die Anbetung der hl. Dreifaltigkeit.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

Venetianern die Farbenkunst in so hohem Maße ausgebildet gefunden hatte. Gelegenheit und Mittel dazu bot ihm der Wunsch der deutschen Kaufherren in Venedig, welche 1505 ihr Warenhaus (fondaco dei Tedeschi) neu erbaut hatten, daß ein deutscher Meister das Altarbild für ihre Begräbniskirche San Bartolomeo male.

Im Herbste 1505 begab sich Dürer nach Venedig und schuf hier das großartige Altarbild, das unter dem Namen „Rosenkranzfest" bekannt ist und sich jetzt im Kloster Strahow bei Prag befindet (Fig. 565.) Im Wetteifer mit den Venetianern bildete er hierbei seine Farbenkunst weit über das bisherige Maß aus, ohne dabei seine Selbständigkeit einzubüßen, und errang sich die volle Anerkennung der Künstler wie der Kunstfreunde, so daß ihn die venezianische Regierung durch einen Jahresgehalt an Venedig fesseln wollte. Dürer zog



Fig. 569.
Dürer: Madonna mit dem Apfel.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

es jedoch vor, 1507 nach der Heimat zurückzukehren und hier die gewonnenen Fortschritte und Eindrücke zu verwerten.

Noch im selben Jahre entstanden die Bilder „Adam und Eva", bei welchen er seine eifrigen Venetianer Naturstudien in der Behandlung und Durchbildung des Nackten verarbeitete. Das nächste bedeutsame Werk war dann das große Altarbild „Maria Himmelfahrt" für den Frankfurter Kaufmann Heller (1509), welches Dürer selbst für sein bestes Kirchenbild hielt. Leider ist das Mittelstück, welches in das königliche Schloß von München gekommen war, 1674 bei einem Brande vernichtet worden, und die beiden noch vorhandenen Flügel sind hauptsächlich von Gesellen ausgeführt worden.

Dem erwähnten Hellerschen Altarwerke in der Ausführung ebenbürtig, nur von kleinerem Umfang und einfacherer Anordnung ist jedoch das in Wien befindliche Gemälde „Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit", das 1511 vollendet wurde. Man hat dieses Bild wiederholt mit Raphaels Disputà verglichen, mit welchem es in der That in Anordnung und Inhalt viel Verwandtschaft zeigt (Fig. 568.) In beiden handelt es sich um die Verherrlichung des religiösen Gedankens „der Erlösung der Menschheit". In dem Glauben an die göttliche Dreieinigkeit vereinigen sich alle Stände und alle Zeiten, der Mittelpunkt der ganzen Welt ist der Erlöser: das ist der Grundgedanke, welcher hier wie dort durch die Vorführung der Gestalten von Propheten, Erzvätern und Heiligen, Päpsten und Königen und Vertretern aller Volkskreise ausgedrückt wird. In der weiteren Ausführung sehen wir jedoch erhebliche Unterschiede. Raphael giebt den Erlöser in der Verklärung. Dürer stellt ihn auf dem Kreuze dar; dort kommt also nur die ruhige himmlische Schönheit, hier das zwar ergreifendere, aber doch auch peinlich wirkende Leiden zum Ausdruck. Die gleiche Verschiedenheit der Stimmung finden wir in dem Kreise der Menschen. Bei Raphael beseelt sie leidenschaftliche Begeisterung, bei Dürer tritt die innige Empfindung des Gemütes hervor; dem italienischen Meister ist der Glaube mehr eine Sache des Verstandes, dem Deutschen ein Bedürfnis des Herzens. Die Gestalten der Disputà sind heitere und vornehme Renaissancemenschen, die über die gemeine Not des Irdischen sich erhoben haben; bei Dürer tragen alle mehr oder weniger die Spuren des Daseinskampfes und gewissermaßen „bürgerliche" Züge.

Man ersieht aus diesen Andeutungen, wie die beiden Werke nicht nur die Verschiedenheit der künstlerischen Persönlichkeiten,



Fig. 570. Dürer: Geburt Christi.
München. Pinakothek

sondern vielmehr noch jene zwischen deutschem und italienischem Wesen kennzeichnen. Die gedankliche Auffassung ist bei beiden großartig, aber doch jeweils von anderer Art, weil sie durch das Volkstum bestimmt wird, in welchem die künstlerischen Persönlichkeiten wurzeln. Dürer ist „deutsch“ durch und durch, der einfache, schlichte Bürger, voll Gemütstiefe und gläubiger Hingebung, dem das „Ergreifende“ in den religiösen Dingen die Hauptsache ist, Raphael ist der humanistisch gebildete, mit fürstlich vornehmer Art vertraute Mann, der im Himmlischen nur das Urbildlich-Schöne und Erhabene sucht. Darum sind auch Dürers Gestalten weit mehr wirklichkeitstreu, jene Raphaels verklärt gebildet.

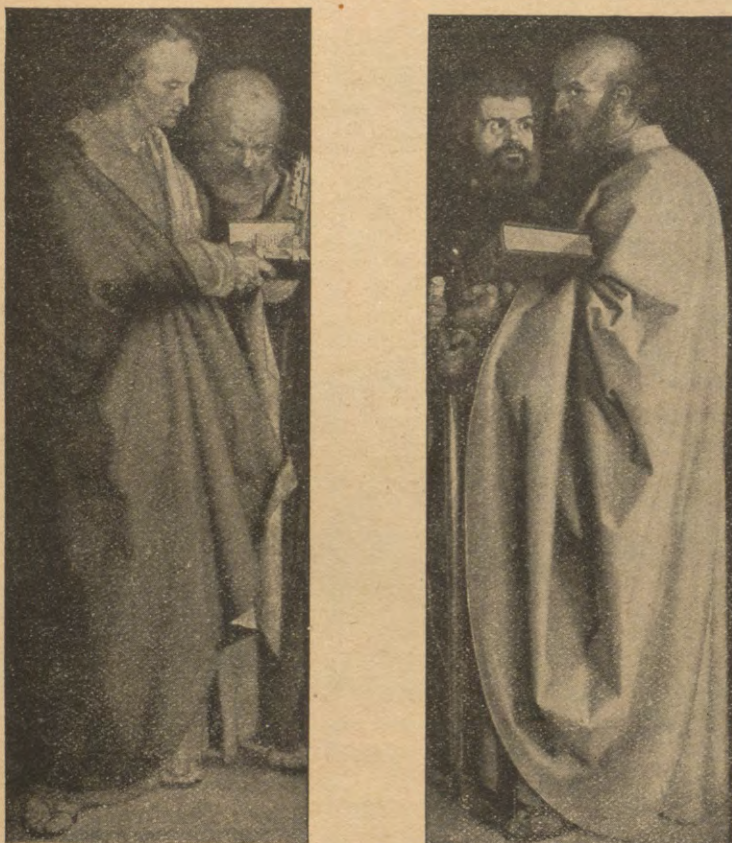


Fig. 571. Dürer: Johannes, Petrus, Paulus und Markus.
München. Pinakothek.

Im übrigen zeigt Dürer in diesem Gemälde die volle Befreiung nicht nur von allen fremden Einflüssen, sondern auch von jenem des eigenen zeichnerischen Stiles; das heißt, die Zeichnung tritt in den Hintergrund und das rein Malerische kommt zur herrschenden Geltung. Dies prägt sich in der Bildung der Körper, in der freien Bewegung der Geberden, wie auch in der Linienführung der Gewandung aus, vor allem aber in der ebenmäßig schönen Anordnung, die von unvergleichlicher Wirkung ist.

Dürer hatte jetzt die Höhe der Kunst erreicht; nicht mehr auf dem Zeichnerischen lag das Schwergewicht, sondern das Malerische tritt bestimmend hervor. Leider war es ihm nicht vergönnt, gleichwie seine italienischen Zeitgenossen, als „Farbenkünstler“ große Werke

zu schaffen. Wie Raphael durch den Papst von dem eigentlichen Felde seiner Kunst durch allerlei Aufträge abgezogen wurde, so erging es Dürer, als im Jahre 1512 er mit Kaiser Maximilian in Verbindung trat. Der Herrscher des „heiligen römischen Reiches deutscher Nation“ war zwar kunstsinnig, aber nicht in der glücklichen Lage wie der Papst, über reiche Mittel zu verfügen. Er konnte dem „deutschen Raphael“ nicht große Gemälde in Auftrag geben, sondern nur Holzschnitte. So mußte Dürer wieder zum Zeichenstift greifen, und dazu kam noch, daß er bei diesen Arbeiten für den Kaiser nicht seinen eigenen Gedanken frei folgen durfte, sondern die Vorwürfe ausführen sollte, welche ihm angegeben wurden. Es sind drei Werke, welche Dürer für Maximilian in der Zeit von 1512—19 zu liefern hatte: des „Kaisers Ehrenpforte“ (92 Holzschnittblätter), des „Kaisers Triumph-



Fig. 572. Burgkmair: Esther.
München. Pinakothek (Photographie Bruckmann).

wagen“ (unvollendet) und den „Buchschmuck zu einem Gebetbuche“, letzteren gemeinschaftlich mit einer Anzahl anderer Meister.

In diesen Holzschnitten vermochte Dürer nur seine vollendete zeichnerische Kunstfertigkeit, nicht aber seinen eigenen künstlerischen Geist zu bethätigen, und so liegt der Wert dieser Arbeit nur in der meisterhaft behandelten schönen Formgestaltung sowie in dem nie versiegenden Quell der Einbildungskraft, welche immer neue Formenspiele erfand. Nur ab und zu fand der Künstler noch Muße zu Gemäldearbeiten; es sind meist Ebenbildnisse, die aus dieser Zeit stammen. Daß Dürer aber auch das Bedürfnis fühlte, einmal etwas „anderes“ zu malen, bezeugt die „Lucretia“ (1518), mit welcher er wohl seine italienischen Erinnerungen auffrischen wollte. Das Bild ist allerdings mehr als eine „Studie“ zu betrachten, erscheint jedoch deshalb bemerkenswert, weil es zeigt, wie Dürer sich mit derartigen weltlichen Stoffen abfand. Dem unermüdlich strebenden Künstlergeiste Dürers waren die Verhältnisse zu enge geworden, er mochte befürchten, daß er unter dem Zwange der „Arbeiten“, mit denen er



Selbstbildnis Albrecht Dürers aus dem Jahre 1500.
München, Pinakothek.



Holbein d. J.: Madonna.
Darmstadt



Fig. 573. Holbein d. J.: Bildnis des John Chambers.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

sich beschäftigen mußte, verkümmern würde. Ihn drängte es, wieder Neues zu sehen in Natur und Kunst, wieder zu lernen und dabei seinen Geist zu erfrischen, stärkere Anregungen zu empfangen, als sie ihm das gleichförmige Leben innerhalb der Mauern Nürnbergs bieten konnte. Im Jahre 1512 entschloß er sich, mit seiner ganzen Familie nach den Niederlanden zu reisen. Die Fahrt ging den Rhein entlang über Köln nach Antwerpen, Brüssel, Gent u. a. O. Die Reise war für Dürer ungemein fruchtbar; eine Fülle von Zeichnungen, Skizzen und Studien brachte er heim. Denn wie seinerzeit der wandernde Geselle, war der gereifte Meister unermüdlich bestrebt, alles was sich ihm darbot, mit dem Stifte festzuhalten. Auch einige Gemälde entstanden während dieser Reisezeit. Außer dem Gewinn an neuen Eindrücken und an Kenntnissen von Kunstwerken anderer Meister vermittelte diese Fahrt auch neue Beziehungen zu Kunstgenossen, so zu dem damaligen Hauptmeister der Niederlande, Quentin Massys, und auf solche legte Dürer hohen Wert, wie er ja auch daheim mit allen geistig bedeutenden Persönlichkeiten in regstem Verkehr stand.

Mit gekräftigtem und gehobenem Geiste, leider aber körperlich krank, kehrte Dürer 1522 in die Heimat zurück, wo inzwischen die Bewegung der Reformation die Gemüter tief erregt hatte. Auch auf Dürer übte sie großen Einfluß, wie dies bei seiner tiefen innerlichen Religiosität nicht anders zu erwarten war. Die Erneuerung des religiösen Lebens, die Wiederkehr der wahren Herzensfrömmigkeit war ihm dabei die Hauptsache und diese erhoffte er von der Bewegung, um den Streit der Lehrmeinungen kümmerte er sich wenig. Nicht eine Scheidung sondern eine Vereinigung aller Gläubigen auf dem Boden einer von allen weltlichen Auswüchsen gereinigten Kirche glaubte er erwarten zu dürfen. In dieser gehobenen frommen Stimmung schuf er noch ein Hauptwerk von großer Kraft des Ausdrucks und gewaltiger Wirkung: die „Apostel", welches er 1526 der Stadt Nürnberg als Geschenk widmete (Fig. 571).

Erinnert das Dreifaltigkeitsbild an Raphael, so lassen sich die Apostel mit den Gestalten Michelangelos vergleichen. Lebenswahr bis in die kleinsten Züge und doch in das Ueberirdische erhoben erscheinen diese vier Männer zugleich als Vertreter der verschiedenen menschlichen Eigenart und als Träger der christlichen Gedanken. Petrus, der sinnende, gedankentiefe, grübelnde und zweifelnde Verstandesmensch, und Johannes, milden und innigen Gemütes, sind auf der einen Tafel zusammengestellt; auf der anderen sehen wir Paulus, den willensstarken Mann der That und des Wortes, und Markus den leidenschaftlich erregten, begeisterten Schilderer des Lebens des Erlösers. Jene verkörpern die hohen Lehrgedanken und die Herzensfrömmigkeit des Christentums, diese die Aufgabe, das Evangelium der ganzen Welt mit Wort und Schrift zu verkünden. Dem gedanklichen Gehalt entspricht auch die Formbehandlung. Die Haltung ist feierlich, von eindrucksvoller Würde, das ganze innere Leben, die seelische Bewegung und Erregung prägt sich in den Gesichtern aus. Nicht minder meisterhaft ist die Farbengebung, welche die Wirkung zur Vollendung steigert. Die einfachen, kraftvollen Farben sind schön zusammengestimmt und von ebenmäßiger Ruhe. Das Werk ist in Wahrheit eines der größten Schöpfungen nicht nur der deutschen, sondern



Fig. 574. Holbein d. J.: Bildnis der Königin Jane Seymour.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

der gesamten Farbenkunst überhaupt. — Die künstlerische Erhebung, von welcher dieses Werk zeugt, finden wir auch in den Ebenbildnissen, welche aus dem Jahre 1526 stammen, jene der beiden Ratsherren Jacob Muffel und Hieronymus Holzschuher (in der Berliner Galerie), dann das von Johann Kleeberger (in Wien) und endlich jenes eines Unbekannten — mit einem breitrandigen Hut — (in Madrid). Auch diese Bildnisse gehören zu den besten, welche die Kunst aufzuweisen hat. Es scheint fast, als ob mit der erlöschenden Lebenskraft des Meisters seine künstlerische sich noch gesteigert hätte, denn gerade diese Schöpfungen der letzten Jahre zeigen ihn auf der stolzen, aber auch einsamen Höhe seiner Kunst. Im Frühling 1528 endete dieses unendlich reiche und fruchtbare Leben.

Dürers Eigenart. Die Bedeutung Dürers rechtfertigt es, noch einige Bemerkungen über seine künstlerische Eigenart anzufügen. Wie schon eingangs erwähnt wurde, verdankt ihm die deutsche Malerei ihre Erhebung aus dem mehr Handwerksmäßigen, weil er seine ganze gewaltige Persönlichkeit, die stark an Michelangelo erinnert, hierfür einsetzte und damit einen bisher fehlenden „Stil" schuf. Er hatte jenes wahre Geheimnis erkannt, welches er mit den Worten aussprach: „wahrhaft steckt alle Kunst in der Natur." Diese erfaßte er mit der hohen sittlichen Kraft seiner Seele, welche, starker und leidenschaftlich-inniger Empfindungen fähig, die Wahrheit über alles stellte, und brachte sodann dem Schwunge seiner schöpferischen Einbildungskraft folgend, mit erstaunlicher Gestaltungskraft das innerlich Geschaute in immer neuen und schönen Formen zur Erscheinung. In dem Reichtum dieser Formen, in der ausdrucksvollen wahrhaftigen Wiedergabe der Stimmung und der Eigenart des Dargestellten, und in der ebenmäßig schönen Anordnung (Komposition) liegt vor allem seine Stärke. Dies ist der innerliche Grund — den äußerlichen habe ich schon im Vorhergehenden erörtert — weshalb Dürers Kunstgeist am deutlichsten in seinen Zeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen uns entgegentritt. Hier konnte er seiner Einbildungskraft freien Lauf lassen und sowohl in großzügigen einfachen Linien und breiten Flächen, wie im feinen, reizvoll verschlungenen Formenspiel oder in liebevoller Durchbildung der Einzelheiten (so in seinen Landschaften) Erhabenes und Anmutiges, Gedankentiefes und Stimmungsvolles schaffen. Die Holzschneide- und Stecherkunst hat er auf eine Höhe gebracht, welche jene der Malkunst fast ebenbürtig machte. Mit unermüdlichem Fleiß hat er auch an der Ausbildung der Malweise gearbeitet. Anfänglich malte er mit Wasserfarben,

später in Oel, und wenn in den frühen Werken die Farbengebung noch etwas bunt und unruhig erscheint, so zeigen die späteren, daß er ebenso wohl die Farbenglut der Venetianer, wie deren zarte Abtönung und stimmungsvolle Lichtwirkung zu erreichen vermochte.

Dürers Nachfolger. Der Einfluß Dürers auf die deutsche Kunst war nachhaltig, dazu trugen namentlich seine Holzschnitte und Stiche bei, die allenthalben Verbreitung fanden. Diese vermittelten jedoch seine Formensprache, nicht seine Farbenkunst. Den großen



Fig. 575. Cranach: Die Ruhe auf der Flucht.
München. (Im Privatbesitz.)

Geist des Meisters voll zu erfassen, war freilich keiner im stande, und so sehen wir, daß Dürer — ebenso wenig wie Michelangelo keine eigentliche „Schule" hinterließ, obwohl er zahlreiche Gehilfen hatte und auch andere ihm persönlich nahe gestanden hatten. Diese Nachfolger unterlagen nach dem Hinscheiden des Meisters teils italienischen Einflüssen, teils vergröberten und verflachten sie dessen Kunstweise, weil sie nur das Aeußerliche und Augenfällige nachzuahmen vermochten.

Zu den unmittelbaren Schülern, beziehungsweise Gehilfen Dürers gehörte auch sein Bruder Hans Dürer, dessen eigene Werke jedoch ziemlich schwach sind. Besser bewahrte



Fig. 576. Cranach: Madonna.
Innsbruck. Pfarrkirche.

die Kunstweise des Meisters Hans Sueß von Kulmbach, der in seinen Bildern die Dürersche Formenbildung sehr getreu nachahmt. Das Hauptverdienst dieser beiden liegt wohl darin, daß sie die deutsche Kunst nach Polen brachten, wo sie als Hofmaler (in Krakau) längere Zeit wirkten.

Der bedeutendste unter den Gehilfen war Hans Leonhard Schäuffelin (1480—1540), der (bis 1515) an verschiedenen Werken Dürers stark als Mitarbeiter beteiligt war, und es bis zu einer gewissen Selbständigkeit brachte. Außerordentlich fleißig und fruchtbar schuf er zahlreiche Altarwerke, bei welchen jedoch mehr seine gediegene Handfertigkeit als die geistige Auffassung anzuerkennen ist. — Unter den späteren Nachfolgern sind noch zu nennen Bartel Beham (1500—1550), der in Bildnissen und im Kupferstich Gediegenes leistete, aber schon stark italienischen Einflüssen unterworfen war. Mit einer lebhaften Einbildungskraft begabt, zeichnet er sich namentlich durch reizvolle und zierliche Darstellung von Vorgängen aus der Fabelwelt der Antike aus. Seit 1530 als Hofmaler in München thätig, begründete er hier eine Schule, welche seine Art fortsetzte.

Nach Dürers Tode behauptete in Nürnberg die erste Stelle Jörg Pencz († 1550), der 1532 zum Ratsmaler ernannt worden war. Auch dieser huldigt schon der italienischen Richtung, wenigstens in den kirchlichen Werken; während er in den Bildnissen noch Dürer folgt und Treffliches leistet. Seine Kunstweise blieb in Nürnberg ziemlich lange in Geltung, da sie von den schwachen Schülern leichter aufzufassen war, als jene des Altmeisters.

Hans Burgkmair. Die „schwäbische Schule", deren Hauptsitz in Augsburg war, hatte in Hans Holbein dem Aelteren einen Meister aufzuweisen, der bereits den Uebergang von der überlieferten befangenen Malweise zu einer freieren Auffassung und feineren Farbengebung einleitete. Weit mehr als dieser huldigt der neuen Richtung jedoch Hans Burgkmair (1473—1531), welcher als der erste schwäbische Meister der „Renaissance" betrachtet werden darf. Auch Burgkmair hatte sich bei Martin Schongauer in Kolmar ausgebildet und war dann nach Italien gegangen, wo er lebhafte Anregungen empfing, die jedoch mehr von den neuen Bauformen als von der Malerei ausgingen. Wenigstens sehen wir in seinen früheren Bildern erstere mit Vorliebe verwertet, während er in der Farbengebung noch Holbein folgte. Erst nach einem zweiten Aufenthalte in Italien scheint sich der Einfluß Bellinis bei ihm stärker geltend gemacht zu haben, denn wir begegnen in den Madonnenbildern Burgkmairs, sowohl hinsichtlich der Anordnung, wie in der Durchbildung der Köpfe, starker Anklänge an die venetianische Auffassung. Die vorwiegende Beschäftigung

mit dem Holzschnitt — er war ebenfalls für Kaiser Maximilian thätig — ließ zeitweilig die italienischen Einflüsse zurücktreten, die in den letzten Lebensjahren jedoch wieder sich geltend machten. Als sein bestes Werk ist das Bild „Esther vor Ahasver" (1528) zu betrachten, welches durch Schönheit in Zeichnung und Farbe, wie durch meisterliche Sicherheit in der Formbehandlung sich auszeichnet (Fig. 572).



Fig. 577. Cranach: Judith.
Wien. Kaiserl. Gemäldegalerie.

Hans Holbein der Jüngere. Dem durch die Vorgenannten bereits im neuen Geiste bearbeiteten Boden der schwäbischen Schule entwuchs nun ein Meister, der nach Albrecht Dürer der bedeutendste und größte der deutschen Malkunst jener Zeit wurde. Es ist dies Hans Holbein der Jüngere, Sohn und Schüler des Aelteren (1497—1543). Nach der Lehrzeit in der Werkstatt des Vaters scheint er frühzeitig auf die Wanderschaft gegangen zu sein (dabei vielleicht auch Italien besucht zu haben), und trat 1515 in Basel als Gehilfe in eine Malerwerkstatt ein, nachdem er bereits durch einige Bilder (Madonna 1514, Kreuztragung 1515) seine malerische Befähigung erwiesen hatte. Schon mit dem Bildnisse des Bürgermeisters Meyer (1516) zeigte er dann, daß er den Baseler Malern überlegen sei und als selbständiger Meister auftreten könne. Im Jahre 1517 ging er nach Luzern und führte hier die Wandmalereien des Hartensteinschen Hauses aus, welche ihm einen gewissen Ruf verschafften; so daß er, als er 1519 sich in Basel als Meister niederließ und das Bürgerrecht erwarb, mehrfache Aufträge für Wandmalereien an Bürgerhäusern und im Ratssaale erhielt. Diese Gemälde sind allerdings verschwunden, die noch erhaltenen Skizzen zeigen jedoch eine, manchmal noch etwas derbe, aber wirkungsvolle Kraft der Zeichnung. In den nächsten Jahren trat er auch mit einigen kirchlichen Gemälden (Christus im Grabe, Geburt Christi und Anbetung der heiligen drei Könige, Madonna u. a.), sowie mit einigen Ebenbildnissen hervor, in welchen sich bereits seine künftige Meisterschaft ankündigt. Dazu gehört das ausdrucksvolle, die geistige Bedeutung der Persönlichkeit trefflich kennzeichnende Bildnis des gelehrten Humanisten Erasmus von Rotterdam, während in jenem der Dorothea Offenburg er auch seine Begabung für Schilderung sinnlicher Anmut und für reizvolle Behandlung des Fleisches zeigt.



Fig. 578. Cranach: Christus und die Ehebrecherin.
München. Pinakothek.

Seine künstlerische Eigenart entwickelte sich nun rasch zur Vollendung; und schon im Jahre 1525 entstand das Werk, mit welchem er alle deutschen Meister seiner Zeit,



Fig. 579. Grünewald: Der hl. Mauritius und der hl. Erasmus.
München. Pinakothek.

nur Dürer ausgenommen, überflügelte: Die „Madonna des Bürgermeisters Meyer" (in Darmstadt, eine Nachbildung in Dresden). Es ist mehr ein Bildniswerk, als ein kirchliches, da der Stifter natürlich das Hauptgewicht auf die Darstellung seiner Familie legte; immerhin haben wir aber in demselben das schönste Madonnenbild, welches die deutsche Kunst geschaffen hat. Wir begegnen hier derselben Auffassung, wie bei den italienischen Renaissancemeistern, denn auch Holbein giebt die Mutter des Heilands als ein zum urbildlich Schönen verklärtes Weib, und zwar wie es der deutschen Vorstellung von edelster weiblicher Würde entspricht. Milde und sinnig, unendlicher Liebe voll und frei von allen irdischen Regungen blickt Maria auf die Familie, die sie in ihren Schutz genommen hat; das Christuskind auf ihren Armen ist von höchstem Liebreiz in seiner natürlich unbefangenen Bewegung. Die Bildnisse der Familie sind mit einer Lebenswahrheit ausgeführt, welche kaum übertroffen werden kann. Der Bürgermeister selbst in frommer Haltung, mit dem Ausdruck gläubigen Vertrauens und doch auch selbstbewußter Thatkraft in den markigen Zügen, sieht zur Madonna auf, während die eine der Frauen auch in diesem feierlichen Augenblicke ihrer mütterlichen Pflicht nicht vergißt und auf die frohgestimmten Kinder achtet, von welchen das Kleinste ein Gegenstück zu dem Christuskinde bildet; auch die Tochter an der Seite der Mutter wird durch den Anblick dieser Gruppe von den frommen Gedanken abgezogen, obwohl sie die dem Ernste der Handlung entsprechende würdige Haltung bewahrt.

Die vollste Naturwahrheit herrscht im ganzen, wie in den einzelnen Zügen, es ist nichts Gesuchtes und Gezwungenes in der Darstellung des Vorganges, Ernst und Schalkhaftigkeit paaren sich in ihm, und dennoch liegt in derselben eine über das Gewöhnliche erhobene Stimmung, welche das Gefühl inniger Andacht erweckt. Die ebenmäßig schöne Anordnung ist in diesem Bilde ebenso bemerkenswert, wie der sanfte Glanz der Farben. — Den ganzen Unterschied zwischen dem italienischen und deutschen Wesen und Kunstgeiste läßt ein Vergleich der Holbeinschen Madonna mit Tizians Madonna des Hauses Pesaro erkennen.

Bald nach Vollendung dieses Bildes (1526) begab sich Holbein nach England, da bei den Wirrnissen, welche die Reformationsbewegung hervorrief, an eine halbwegs lohnende Thätigkeit nicht zu denken war. Sein treuer Erasmus v. Rotterdam hatte ihn dem englischen Schatzmeister Thomas Morus warm empfohlen und Holbein durfte hoffen, in England zahlreiche Aufträge zu erhalten. In der That täuschte er sich darin nicht, und er konnte während des zweijährigen Aufenthaltes in London eine ziemliche Anzahl von Bildnissen ausführen, die ihm hohes Ansehen verschafften. Dennoch kehrte Holbein 1528 wieder nach Basel zurück, wo sich die Verhältnisse inzwischen aber nur verschlimmert hatten und eine geradezu bilderfeindliche Richtung aufgekommen war. Der Stadtrat betraute ihn wohl mit der Ausführung eines Wandgemäldes im Ratssaale, aber sonst fehlte es an Aufträgen. Holbein wandte sich daher abermals nach England, wo er jedoch seine früheren Gönner gestürzt und vom Hofe verbannt fand. Fehlten ihm nun auch zunächst die Be-

ziehungen zu den höfischen und vornehmen Kreisen, so boten ihm die Landsleute, die deutschen Kaufleute des Hansahofes, Ersatz. Er hatte nicht nur eine Reihe von Ebenbildnissen derselben zu schaffen, sondern erhielt auch den Auftrag, zwei Gemälde für die Halle des deutschen Kaufhauses anzufertigen.

Bei der vorwiegenden Beschäftigung mit Bildnissen hatte Holbein seine Kunst in diesem Fache zur vollendeten Meisterschaft ausgebildet und stand unübertroffen da. Die



Fig. 580. Altdorfer: Landschaft mit dem hl. Georg.
München. Pinakothek.

vornehmen Kreise Englands gaben denn auch bald ihre Zurückhaltung auf und überhäuften ihn mit Aufträgen; auch König Heinrich VIII. wandte ihm seine Gunst zu und nahm ihn 1538 förmlich in seine Dienste. Aus dieser Zeit stammt eine große Reihe von Bildnissen, die zu den besten Schöpfungen des Meisters zählen. Im Auftrage des Königs malte er dessen verschiedene Gemahlinnen und deren Hofdamen, wie er überhaupt der bevorzugte Maler des Hochadels blieb, bis er 1547 der Pest zum Opfer fiel.

Holbeins Eigenart. Holbein hatte unter glücklicheren Verhältnissen seine Laufbahn begonnen als Dürer, der sich den Weg zu der neuen höheren Kunst selbst bahnen mußte,

während jener schon mit der neuen Richtung durch den Vater und Burgkmair vertraut geworden war. Auch in ihrer persönlichen Art unterscheiden sich die beiden; Dürer ist der ernste, gemütstiefe und geistesstarke, unermüdlich vorwärtsstrebende Meister, der alle Aufgaben mit ganzer Seele erfaßt. Holbein war leichtlebiger, ein lebensfroher Mann, der das Heitere und Prächtige liebte und die sinnfällige Schönheit über die innerliche Wahrhaftigkeit stellte. Dürer blieb immer der Deutsche, der die Dinge gründlich und schwer nimmt; Holbein ist Weltmann und ein „Renaissancemensch", wie seine italienischen Zeit-



Fig. 581. Altdorfer: Susanna im Bade.
München. Pinakothek. (Photographie Bruckmann.)

genossen. Steht er daher an geistiger und sittlicher Kraft hinter Dürer zurück, so übertrifft er ihn doch noch in einem Punkte: in der Farbengebung. Seine Farben sind von höchster Leuchtkraft, dabei stets schön zusammengestimmt und fein abgetönt; das Spiel des Lichtes giebt er mit einer Meisterschaft wieder, die an Correggio erinnert; Holbein ist eben Farbenkünstler und als solcher fand er unter seinen Zeitgenossen keinen, der sich ihm gleichstellen konnte. Daß er dabei auch das Zeichnerische mit vollster Sicherheit beherrschte, dafür zeugen seine zahlreichen Holzschnitte und Handzeichnungen, die zwar weniger kraftvoll als jene Dürers, dafür aber gefallsam und von reizendem Fluß der Linien sind.

Auch Holbein hat keine Schule begründet. Wohl übte er auf die Schweizer Maler einen ziemlichen Einfluß, die hauptsächlich seine Wandgemälde zum Vorbilde nahmen; doch brachte es von diesen Nachahmern keiner zu einer erheblichen Bedeutung, zumal sie meist in eine etwas rohe und derbe Darstellungsweise gerieten. In England aber, wo er die beste Zeit seines Lebens verbrachte, war damals noch kein Boden für eine selbständige heimische Malkunst.



Fig. 582. Strigel: Kaiser Maximilian I.
München. Pinakothek.

Lucas Cranach. Nur ein deutscher Künstler kann sich noch den beiden Hochmeistern Dürer und Holbein an die Seite stellen; wenn er auch ihre künstlerische Höhe nicht erreicht, so überragt er doch die Zeitgenossen zweiten Ranges und zeigt vor allem eine ausgesprochene persönliche Eigenart, der alles Schulmäßige fremd blieb. Lucas Müller der Aeltere, genannt Cranach (nach seinem Geburtsorte Kronach in Oberfranken, 1472—1553), war eigentlich der am meisten volkstümliche Meister jener Zeit, was wohl hauptsächlich seinen Grund darin haben mag, daß er einerseits ungemein fruchtbar war und seine Werke daher sehr häufig sind, und andrerseits diese auch in Inhalt und Form dem Verständnis und Geschmack der Menge am meisten entgegenkamen. Er scheint weniger gewandert zu sein, als die Vorgenannten, jedenfalls ist er nach Italien nicht gekommen, hat demnach auch seine ursprüngliche Anlage von allen fremden Einflüssen bewahrt. Von seiner früheren Zeit ist nichts bekannt, und wir wissen daher nicht, welchen Umständen er seine Berufung zum Hofmaler des sächsischen Kurfürsten Friedrich 1504 verdankte; denn erst aus diesem Jahre stammt das erste nachweisbare Bild: „Ruhe auf der Flucht". Dieses war allerdings geeignet, ihn als einen hervorragenden Künstler erscheinen zu lassen, der sich von der Gebundenheit der älteren Richtung befreit hatte und zu einer neuen Auffassung gelangt war.

Das Landschaftliche wie die Gestalten bekunden nicht nur eine genaue und verständnisvolle Beobachtung der Natur, sondern vor allem auch ein damals noch seltenes Gefühl für das Schöne und Reizvolle. Er giebt Joseph mit markigen Zügen, edler Männlichkeit, Maria voll schlichter inniger Anmut mit seelenvollem Blick; insbesondere aber sind die Engel mit ihren natürlich frischen Bewegungen von einem Liebreiz, wie wir ihn nur noch bei den Italienern finden. Auch die Farbe ist hell und leuchtend, wenn auch etwas zu bunt und von starkem Lackglanz; im ganzen aber liegt eine stimmungsvolle Heiterkeit, die ungemein anspricht.

Cranach scheint auf sein Naturstudium den größten Wert gelegt zu haben, denn die folgenden Werke zeigen, daß er in erster Linie auf Wirklichkeitstreue ausgeht und fast zu bildnerischer Gestaltung gelangt. Dabei verlor er aber den feinen Sinn für die veredelte Schönheit, und gerade die sehr zahlreichen Darstellungen des unverhüllten Weibes lassen diesen Mangel deutlich erkennen. Seiner Begabung nach hätte er wahrscheinlich weit Bedeutenderes leisten können, wenn er nicht durch die Ueberhäufung mit Aufträgen zum „Schnellmalen" veranlaßt worden wäre. Dadurch wurde er flüchtig und geriet ins Hand-



Fig. 583. Quentin Massys: Pietà.
München. Pinakothek.

werksmäßige, da er denselben Vorwurf stets mehrfach wiederholte. Vom Jahre 1520 ab brachte er überhaupt nichts Neues mehr, und was danach entstand, ist Werkstattarbeit, in welcher nur mehr die Handfertigkeit, aber kein künstlerischer Geist waltete.

Als das beste Bild nach dem obenerwähnten ist die „Maria" in der Pfarrkirche zu Innsbruck zu nennen (1517), in welchem er noch alle genannten Vorzüge entwickelt (Fig. 576). Für seine Auffassung und Eigenart sehr bezeichnend ist ferner das Gemälde: „Die Ehebrecherin vor Christus" (Fig. 578). Das Antlitz des Heilandes ist edel und anmutsvoll, dagegen zeigen die Köpfe der Männer links die für Cranach bezeichnende viereckige Bildung, das Weib die Engbrüstigkeit und das Mißverhältnis zwischen Ober- und Unterkörper, welches allerdings sehr wirklichkeitstreu ist, aber auch vermuten läßt, daß er ein schlecht gebautes Modell allzu getreu nachbildete. — Seine kirchlichen Werke sind im Allgemeinen wertvoller; auch spricht sich in diesen eine wirkliche innere Teilnahme aus, wie ja auch Cranach an der religiösen Bewegung seiner Zeit stark beteiligt war und zu den eifrigsten Freunden Luthers zählte. Zahlreicher sind freilich die Bilder, welche weltliche Stoffe behandeln, bei denen es mehr auf Sinnenreiz ankam.

Offenbar hatte der Künstler selbst keine rechte Freude an diesen Aufträgen, da ihm die rechte Gabe fehlte, das Sinnliche künstlerisch zu verklären und über das Gemeine hinauszuheben. Eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete er auch in der Bildnismalerei, die aber auch unter der Massenerzeugung stark litt. Einzelne Bildnisse beweisen zwar sein tüchtiges Können, im Allgemeinen aber stehen sie weit unter jenen Dürers und Holbeins. Er gab ihnen weder die Vertiefung und den Ausdruck innerlicher Wahrheit wie Dürer, auch vernachlässigte er die Zeichnung, noch besaß er die Farbenkunst Holbeins, um seine Köpfe in malerischer Freiheit zu behandeln. Man muß eigentlich sagen, daß Cranachs Bedeutung mehr in dem erkennbaren B e s i t z einer wirklich großen Begabung, als in der B e t h ä t i g u n g derselben liegt; er gehört auch zu jenen, welchen der große Ruf verderblich wurde.

Schule Cranachs. Eine ziemlich zahlreiche Schule — darunter auch sein Sohn Lucas der Jüngere — setzte seine „beliebt" gewordene Kunstweise fort und lieferte verschiedene „Hofmaler". In dieser Gruppe ist bemerkenswert der sogenannte „Pseudo-Grünewald" (der falsche Grünewald, wahrscheinlich mit dem Maler Simon von Aschaffenburg identisch), weil dessen unleugbar tüchtige Arbeiten früher teils dem Mathias Grünewald, teils Cranach selbst zugeschrieben wurden, mit dessen Werken sie in der That viele Uebereinstimmung zeigen, doch unterscheiden sie sich durch eine mehr weichlichere, anmutigere Behandlung der Form.

Mathias Grünewald. Der „echte" Grünewald (geb. zu Aschaffenburg vor 1480, † 1529) ist unter den Meistern zweiten Ranges vielleicht der bedeutendste, jedenfalls eine merkwürdige Persönlichkeit von besonderer Eigenart, die ihre eigenen Wege ging. In der Form hart, den Ausdruck der Kraft bis zur rohen und häßlichen Derbheit übertreibend, ist er meisterhaft in der Behandlung des Lichtes, und schon Sandrart hat ihn deshalb den „deutschen Correggio" genannt. Von diesem unterscheidet er sich freilich durch die vor-

erwähnte rücksichtslose Wirklichkeitstreue, welche jede Veredlung der Form verschmäht; aber was Lichtmalerei anbetrifft, ist Grünewald in der That der hervorragendste Farbenkünstler seiner Zeit, welcher durch Farbentönung und Lichtverteilung die nachhaltigste malerische Wirkung zu erzielen strebte. Insbesondere gelingt ihm dies in den Landschaften, in denen er Beleuchtungen giebt, die fast an die neuzeitliche Auffassung heranreichen; doch auch in den Figurenbildern ist das Spiel des Lichtes auf den Körpern von hohem Reiz, der tief ergreift und die Mängel der Form übersehen läßt. Wäre nicht dieser Gegensatz zwischen Form und Farbenhandlung, so würde Grünewald sicher einer der größten Meister deutscher Malkunst geworden sein. Sein vorzüglichstes Werk ist das Mittelstück eines Altarbildes, den hl. Mauritius und hl. Erasmus darstellend, das auch schönere Farben aufweist, vor allem aber durch die feine Zusammenstimmung gegensätzlicher Farben und wundervolle Zartheit des Lichtscheines entzückt (Fig. 579).

Albrecht Altdorfer. Einer ähnlichen Richtung huldigt auch Albrecht Altdorfer (1480?—1538), der seit 1501 in Regensburg thätig war und das Haupt der dortigen örtlichen Schule wurde, welche bisher hauptsächlich die Miniaturmalerei gepflegt hatte. Altdorfer erscheint ebenso wohl von Dürer wie von Grünewald beeinflußt; von ersterem nahm er die feinere, sorgfältige Zeichnung an, von letzterem die malerische Lichtbehandlung. In seinen Werken tritt immer das Landschaftliche stark hervor, weil es ihm Gelegenheit bietet, in Stimmungen und Beleuchtungsreizen zu schwelgen. Er bereichert zu diesem Zwecke die Landschaft mit Bauwerken und Ruinen, um das verschiedene Spiel des Lichtes zu zeigen; die Gestalten und die ganze Anordnung des Vorganges sind auf dieses Ziel gestimmt. Der „Kampf des hl. Georg mit dem Drachen" ist mehr ein Landschaftsbild als Darstellung einer Handlung; hier ist der heimliche Reiz des Waldes ebenso wirkungsvoll zur Anschauung gebracht, wie in der „Keuschen Susanna" das Bauliche für die Stimmung und Lichtwirkung mit hervorragendem Geschick verwertet erscheint (Fig. 580 u. 581). Bemerkenswert ist auch die „Alexanderschlacht" sowohl wegen der Fülle von Gestalten, die mit sorgfältiger Feinheit ausgearbeitet sind, als auch durch die großartige Gebirgsansicht.

Altdorfers Schule. Altdorfer hat auch auf die bayerische Malerei befruchtend gewirkt, und wir finden unter seinen Nachfolgern einige tüchtige Meister, welche die deutsche Kunstweise noch pflegten, als schon der italienische Einfluß überwiegend zu werden begann. Dazu gehören der Passauer Melchior Feselen († 1538), der in Ingolstadt wirkte, und der Münchener Hans Muelich (1516—1573), der zuletzt jedoch hauptsächlich mit Bildnismalerei sich beschäftigte.

Hans Baldung. Einem ähnlichen Entwicklungsgang wie bei Altdorfer begegnen wir bei Hans Baldung, der wegen seines eigentümlichen Grüns auf den Gemälden den Beinamen Grien erhielt. Auch auf ihn haben Dürer und Grünewald eingewirkt und er vermittelte in seinen Werken die beiden Einflüsse. Die Neigung zur überscharfen Wirklichkeitstreue ist bei ihm vorhanden, doch mäßigt er sie und giebt vollere, edlere Formen

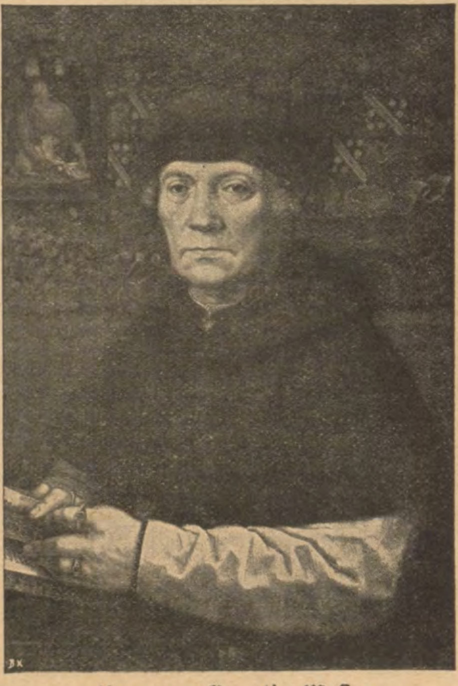


Fig. 584. Quentin Massys: Bildnis des Kanzlers Carondelet.
München. Pinakothek.



Fig. 585. Mabuse: Danae.
München. Pinakothek.

als Grünewald, dem er sonst in der Farbenbehandlung folgt. Hervorragendes leistete er auch in Bildnissen und in Holzschnitten, in welchen er eine hohe schöpferische Einbildungskraft bekundet.

Die anderen deutschen Schulen. Mit den Genannten ist die Reihe jener Meister, welche auf die Entwicklung der deutschen Malkunst mehr oder minder bestimmend einwirkten, so ziemlich erschöpft und es erübrigt nur noch, kurz der Zustände in den anderen örtlichen Kreisen oder Schulen zu gedenken.

Im Allgemeinen zeigt sich auch in diesen ein Fortschreiten von der Gebundenheit des 15. Jahrhunderts zu einer freieren, auch mehr malerischen Kunstweise; also eine Erhebung des durchschnittlichen Mittelmaßes, ohne daß jedoch einer der Meister zu einer maßgebenden Bedeutung gelangte.

In Ulm, das seine Bedeutung als Kunststätte verloren hatte, ist Martin Schaffner zu nennen, der mit Erfolg sich der neuen Richtung widmete. Unter den Augsburger Malern verdient noch Ulrich Apt der Aeltere Erwähnung, der neben Holbein dem Aelteren und Burgkmair sich ehrenvoll behauptete und eine gewisse Selbständigkeit, wenigstens gegenüber diesen Landsleuten, bewahrte.

Mehr war dies noch der Fall bei Bernhard Strigel in Memmingen, welcher seine Kunstweise auch im neuen Geiste weiter bildete, obwohl er seinem Alter nach (geb. 1464) mehr dem 15. Jahrhundert noch angehörte. Er leistete Treffliches, namentlich in Bildnissen, die ausdrucksvoll sind und selbst neben jenen Dürers bestehen können (Fig. 582).

Am Rhein machte sich der niederländische Einfluß stark geltend, so daß man hier zu keiner rechten Selbständigkeit gelangte. Dies war selbst in Köln der Fall, wo ein Unbekannter, der sogen. „Meister des Todes Maria", und Barthel Bruyn als die bedeutendsten Künstler dieser Zeit erscheinen. Namentlich der Erstere zeichnet sich durch eine große Zartheit und Lieblichkeit in der Formgebung aus, welche noch mehr an den Ueberlieferungen der altkölnischen Schule festhält als dem niederländischen Zug nach Naturtreue folgt.

Auf dem Boden Westfalens sehen wir ebenfalls eine Verschmelzung der älteren Kunstweise mit der niederländischen sich vollziehen; hier verdient Heinrich Aldegrever in Soest als tüchtiger Bildnismaler Erwähnung, der in seinen Werken den Ausdruck der Lebenswahrheit mit großer zeichnerischer Sicherheit wiederzugeben verstand.

* * *

Niederländische Malerei. Die tonangebende Stellung, welche die niederländische Malkunst im 15. Jahrhundert durch die Eycks, Rogier van Weiden und Dirk Bouts sich errungen hatte, würde erwarten lassen, daß auch im 16. Jahrhundert ihr eine für die allgemeine Entwicklung bedeutsame Rolle zukommen sollte. In der That war dies aber nicht der Fall. Wohl übte die niederländische Kunstweise mit ihrem Grundzug von derbkräftiger Lebenstreue, wie vorhin erwähnt wurde, auf die rheinisch-westfälischen Kreise bis tief ins

16. Jahrhundert hinein einen bestimmenden Einfluß, dies verdankte sie aber mehr den Ueberlieferungen aus der Eyckschen Zeit als den Leistungen der damaligen Gegenwart. Es war allerdings kein Verfall der Kunstpflege eingetreten, die Fertigkeit und Geschicklichkeit nahm vielmehr zu, aber in Flandern-Brabant wurde die volklich-selbständige Eigenart aufgegeben zu Gunsten der italienischen Kunstweise, welche auf die Niederländer eine starke Anziehungskraft ausübte, und in Holland, wo die Kunst volkstümlicher blieb, kam man auch nur zu einer Verbindung der altholländischen Ueberlieferungen mit italienischen Anschauungen. So erklärt sich, daß die Niederlande im 16. Jahrhundert zwar eine stattliche Zahl von Künstlernamen aufweisen, denen man Achtung nicht versagen kann, dagegen nur ein Meister zu nennen ist, dem eine besondere künstlerische Bedeutung zukommt, und höchstens noch zwei Andere diesem zur Seite gestellt werden können.

Quentin Massys. Der Hauptmeister der niederländischen Renaissancezeit, welcher auch über die heimatlichen Grenzen hinaus bedeutsam wurde, ist Quentin Massys (1460



Fig. 586. Pieter Brueghel: Bauernhochzeit.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

bis 1530) in Antwerpen. Im Jahre 1488 hatte Brügge infolge einer Empörung gegen Kaiser Maximilian seine bisherigen Handelsprivilegien verloren und diese waren Antwerpen verliehen worden, welches nunmehr der Hauptstapelplatz der Niederlande und deren Vorort wurde. Daß dies auch zur Belebung der Kunstpflege beitragen mußte, ist natürlich. Quentin Massys war von Hause aus Kunstschmied und hatte als solcher nur kunstgewerbliches Zeichnen gelernt. Infolge einer schweren Krankheit, welche seine körperlichen Kräfte gelähmt hatte, wandte er sich der Malerei zu, in welcher er ohne einen Lehrmeister blos durch Selbststudium allmählich sich ausbildete. Er mochte wohl schon 30 Jahre alt sein, als er 1491 in die Malergilde als Meister aufgenommen wurde. Der Umstand, daß er völlig frei von allen schulmäßigen Einflüssen, nur durch Selbstbildung und gründliche Naturbeobachtung seine eigene Kunstweise fand, erklärt wohl hinlänglich seine unabhängige Eigenart und seine die Zeitgenossen überragende Stellung. Als gereifter Mann war er in den Künstlerkreis eingetreten und dies brachte auch mit sich, daß er weniger mit jugendlichem Schwung als vielmehr mit Ernst und Strenge seine Aufgaben erfaßte.



Fig. 587. van Leyden: Schachpartie.
Berlin. Kgl. Galerie.

Sein frühestes bekanntes Werk ist ein Altarbild der Peterskirche in Löwen, welches sich schon durch großzügige Kraft des Ausdrucks und lebendig bewegte Darstellung der Handlung auszeichnet. Diese Eigenschaften traten noch mehr hervor in dem Altarbilde „Beweinung Christi“ (Antwerpener Galerie); das von packender Wahrheit sowohl in der Darstellung des Leichnams wie in der Schilderung der Gefühlsausdrücke der Trauernden ist, und in dieser Hinsicht alles übertraf, was die niederländische Kunst in den letzten Jahrzehnten vorher geleistet hatte, die zu einer mehr kleinlichen und tüftelnden Behandlungsweise gelangt war.

In der Folgezeit schuf er noch verschiedene Kirchenbilder in diesem Stile, und beschäftigte sich auch mit Ebenbildnissen, in denen er durch eindringliche Lebenstreue treffliche Wirkung erzielt (Fig. 583 u. 584). Eine besondere Art von Bildniswerken kam damals auf; die betreffende Persönlichkeit wurde nämlich in ihrer Beschäftigung, — Geld zählend, oder am Schreibtische arbeitend — dargestellt, und so wurde das Bildnis zugleich eine Sittenschilderung. Diese lebens- und sittenschildernde Malerei, — die Deutschen nennen es „Genremalerei“ — wurde späterhin ungemein beliebt und insbesondere in den Niederlanden eifrig gepflegt. Auch sein Sohn Jan Massys und ein Schüler Marinus von Roymerswalde waren hauptsächlich in dieser Art thätig, bei der es vor allem auf scharfe, lebenswahre Herausarbeitung der Züge persönlicher Eigenart ankam, und welche auch die Entfaltung des dem niederländischen Volksgeiste eigenen, etwas derben Humors gestattete, der manchmal freilich bis zur Karikatur geht.

Patinir. Bles. Neben Quentin Massys sind noch zwei Meister zu nennen: Joachim Patinir und Hendrik Bles, welche insbesondere das Landschaftliche in ihren Bildern mit sorgfältiger Naturbeobachtung behandelten, und gewissermaßen als Vorläufer der späteren Landschaftsmalerei betrachtet werden können. In dieser Hinsicht verdienstvoll, sind sie im Uebrigen ohne hervorragende Bedeutung und Eigenart.

Italienische Einflüsse. Die anderen Künstler in Flandern-Brabant stehen durchwegs unter italienischem Einfluß. Es war in den Niederlanden eben auch „Mode“ geworden, nach Italien zu gehen, und die dortige Kunstblüte mußte um so stärker einwirken, je weniger persönlicher Kunstgeist die betreffenden Maler besaßen. Die heimische Kunstweise stand ja in der That erheblich hinter jener der Großmeister, wie Raphael, Michelangelo, Correggio u. s. w. zurück; und bei der lebhaften Empfänglichkeit der Niederländer fanden die Anregungen der italienischen Richtung einen günstigen Boden. Das Gefühl für Schönheit war ja bei Jenen in hohem Maße vorhanden und hinter diesem einen Zuge trat eben der andere: der Sinn für das Volkstümliche und Humoristische zurück.

Unter dieser Gruppe der in Italien gebildeten Künstler waren allerdings einige, die in die Heimat zurückgekehrt, gewisse Züge der heimischen Kunst beibehielten und sie mit den italienischen mehr oder minder geschickt vermischten, während andere vollständig der italienischen Richtung huldigten. Zu den ersteren zählt unter anderen Jan Gossaert genannt Mabuse, in dessen „Danaë“ man die vorerwähnte Mischung erkennen kann (Fig. 585). Von

der zweiten Art sind der Hofmaler der niederländischen Regentin Margaretha von Oesterreich, Barend van Orley, und dessen Schüler Michiel van Coxcyen (1499—1592) hervorzuheben, welch letzterer derart in der römischen Kunstweise aufging, daß er den Beinamen „vlämischer Raphael" erhielt. Bei aller trefflichen Kunstfertigkeit, die diesem Meister zu eigen ist, läßt doch der Mangel an selbständiger Eigenart ihm ebenso wenig wie den vielen anderen eine höhere Bedeutung für die Kunstentwicklung zuerkennen.

Pieter Brueghel der Aeltere. Ganz ohne Widerspruch blieb jedoch diese italienische Richtung nicht, es fand sich immerhin eine Reihe von Malern, welche bestrebt waren, die heimische Art mehr im Sinne von Quentin Massys zu pflegen, allerdings hauptsächlich in der Weise, daß sie volkstümliche Stoffe, die bereits vorhin erwähnten Sittenschilderungen aus dem bäuerlichen und bürgerlichen Leben, behandelten und hierbei natürlich mehr auf



Fig. 588. van Scorel: David tötet den Goliath.
Dresden. Gemäldegalerie.

Wirklichkeitstreue, wie auf abgeklärte Schönheit hinarbeiteten. Der hervorragendste Meister dieser Richtung ist Pieter Brueghel der Aeltere, der mit Vorliebe Dorflandschaften und dörfliche Vorgänge schilderte und zwar in einer durch derben Humor und unbefangene Natürlichkeit ergötzlich wirkenden Weise (Fig. 586).

* * *

Holland. Schon im 15. Jahrhundert hatte man in Holland eine von den übrigen Niederlanden verschiedene Bahn eingeschlagen, indem man das Landschaftliche und Volkstümliche besonders bevorzugte und pflegte, und auch eine dem entsprechende einfachere Farbengebung ausbildete. Dieser Richtung blieb man im Allgemeinen noch jetzt getreu, und die Kunst des 16. Jahrhunderts erscheint mehr nur als eine Fortsetzung von jener des vorigen als eine Weiterbildung.

Lucas van Leyden. Einige Ausnahmen sind jedoch zu verzeichnen, und als der bedeutendste Meister, der sich über den allgemeinen Durchschnitt erhebt, ist Lucas Jacobszon

van Leyden (1494—1535) zu nennen, der allerdings hauptsächlich in Kupferstich arbeitete. In dieser Kunstgattung brachte er es zu einer Vollendung, die ihn fast einem Dürer gleichkommen läßt, so kraftvoll, sicher und sorgfältig sind seine Stiche ausgeführt. Was ihn jedoch besonders auszeichnet, ist die genaue und eindringliche Beobachtung und Auffassung der Natur und die ausdrucksvolle scharfe Wiedergabe der bezeichnenden Züge. Seine Gemälde sind nicht sehr zahlreich, eines der besten ist die „Schachpartie" (in Berlin), welche die vorerwähnten Eigenschaften trefflich zeigt (Fig. 587).

Bosch. Wenn ich noch Hieronymus Bosch (Jeroom van Aken, † 1516) hier erwähne, so geschieht es nur aus dem Grunde, weil dieser zuerst mit jenen Darstellungen von Höllen- und Gespensterscenen hervortrat, welche später bei den holländischen Malern so beliebt wurden, und in denen sich eine krause, ausschweifende Einbildungskraft kundgiebt.

Jan van Scorel. Uebrigens verfiel auch Holland bald dem italienischen Einflusse, und diesem verhalf zur Herrschaft ein Meister, dessen hohe Begabung und Kunstfertigkeit ihn wohl befähigt hätte, eine unabhängige und selbständige Stellung zu erreichen.

Jan van Scorel (1495—1562) hatte zuerst in der Heimat bei verschiedenen Meistern Unterricht genossen, war dann in Nürnberg, wo er von Dürer starke Anregungen empfing, so daß ein Altarbild von 1520 in Obervellach mehr deutsche als holländische Art zeigt. Nach längeren Reisen in Italien und im Morgenlande ließ er sich für längere Zeit in Rom nieder, wo der damalige Papst Hadrian IV., der aus Utrecht stammte, ihm seine besondere Gunst schenkte. In Rom nun gab er unter den Eindrücken der Werke Raphaels u. a. seine eigene heimische Art gänzlich auf, und nach der Rückkehr in die Heimat wurde er der begeisterte Vertreter der römischen Kunstweise. Scorel brachte diese umsomehr zur Geltung, als er selbst mit seiner vorzüglichen Kunstfertigkeit die Bedeutsamkeit derselben ins hellste Licht zu stellen wußte (Fig. 588). Es ist daher begreiflich, daß die minder Begabten um so leichter diese Bahn einschlugen und der „italienischen Mode" huldigten, wobei freilich gar viele in leere und geistlose Nachahmung der Vorbilder verfielen.

Je unerfreulicher aber gegen Ende des Jahrhunderts die künstlerischen Zustände in den Niederlanden sich infolge dieser Abhängigkeit von Italien gestalteten, desto mehr mußte schließlich das Verlangen nach einer Umkehr und Selbständigkeit hervortreten und die Wendung trat denn auch noch vor Ende des Jahrhunderts ein.

* * *

Frankreich und Spanien. Die Malerei in Frankreich und Spanien zeigt sich auch in diesem Zeitraum noch wenig entwickelt, und es ist sachlich gerechtfertigt, wenn ich das, was hierüber Bemerkenswertes zu sagen ist, im Zusammenhang mit der Schilderung des künstlerischen Aufschwunges behandle, der im 17. Jahrhundert in diesen Gebieten eintrat.

V. Buch.

Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Allgemeine Zustände. — Baukunst. (Italien. — Deutschland. — Frankreich. — Niederlande. — England. — Spanien.) — Die Bildnerei. — Die Malerei. (Italien. — Belgien. — Holland. — Frankreich. — England. — Spanien. — Deutschland.)

Das 19. Jahrhundert.

Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Vorbemerkung. Es ist nicht herkömmlich, die Zeit des sogenannten Barockstiles als einen Hauptabschnitt in der Entwicklungsgeschichte der Künste zu betrachten, gewöhnlich wird sie nur als eine Unterabteilung der Renaissance aufgefaßt, oder genauer gesagt, als jene Zeit, in welcher die Kunstweise der Renaissance „entartete". Nun ist es allerdings richtig, daß der Barockstil auf jenem der Renaissance fußt und aus diesem heraus sich entwickelte, indem die strengeren und reineren Formen des letzteren verändert und umgestaltet wurden.

Einen solchen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden finden wir aber bei jedem Zeitraum und jedem Stile; der „romanische" schloß sich an den altchristlichen und dieser an die Antike an, ja selbst die „Gotik", welche wohl die schärfst ausgeprägte Eigenart zeigt und gewissermaßen einen völligen Bruch mit dem vorgängigen romanischen Stil darstellt, entbehrt nicht der Beziehungen zu der Vorzeit.

Seit die hellenistische Kunst durch Alexander d. Gr. und durch die Römer zur weltbeherrschenden geworden war, behielt sie ihre Geltung als „Grundlage" für alle weitere Kunstentwicklung, und diese selbst erscheint als eine zusammenhängende. Es handelt sich nur darum, ob man sich von jener Grundlage der Antike mehr oder minder weit entfernt oder wieder zu ihr zurückkehrt. In der „Gotik" sehen wir die weiteste Entfernung, in der „Frührenaissance" die nächste Annäherung.

Die Zeit des Barockstils bedeutet nun wieder ein Verlassen der strengeren Grundsätze der Antike, und zwar geschieht dies in einem Maße, daß ein nicht geschultes Auge wohl kaum in den Werken der Barockzeit noch die antiken Grundzüge erkennen würde. Im übrigen kann ich mich auf das schon bei den früheren Abschnitten über die Abgrenzung der Zeiträume Gesagte beziehen. Auch die Grenzen zwischen Renaissance und Barock fließen ineinander; in den verschiedenen Volksgebieten vollzieht sich die Entwicklung nicht gleichzeitig, und vor allem muß bemerkt werden, daß die Malerei ihre eigenen Wege geht. Streng genommen kann man von einem Barockstil nur sprechen hinsichtlich der Baukunst, in etwas minderem Maße auch bei der Bildnerei — die stets in innigerer Verbindung mit dem Bauwesen steht —, während auf die Kunstweise der Malerei diese Bezeichnung wohl nicht anwendbar erscheint.

Richtiger ist es nach meiner Ansicht, wenn man die zwei Jahrhunderte von ungefähr 1580 bis etwa 1780 als einen hinsichtlich der Kunstentwickelung in sich abgeschlossenen Zeitraum betrachtet, in welchem verschiedene Strömungen und Richtungen sich geltend machen. Es ist die Zeit, in welcher die religiöse Bewegung der Reformation, die früher nur die Geister beschäftigte, nun auf staatlichem Gebiete in der einen oder anderen Weise zum Abschluß gebracht wird, ferner in den Staatswesen selbst mit den mittelalterlichen Einrichtungen völlig gebrochen wird und dann die politisch-gesellschaftliche Neuordnung sich vorbereitet. Die Eigenart dieser Zeit wird daher hauptsächlich durch „politische" Vorgänge bestimmt; Kriege und innere Wirren lassen die Völker nicht zu Ruhe kommen, und es ist daher begreiflich, daß für neue geistige Bewegungen und somit auch für einen namhaften Kulturfortschritt die Verhältnisse oft ungünstig sich gestalten mußten.

Zustände des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine kurze Schilderung der Zustände dieser Zeit muß ich wohl zum Verständnis hier einflechten und dabei auf das 16. Jahrhundert zurückgreifen. In den Jahren 1520—1530 sind die für die neue Zeit maßgebenden Erscheinungen bereits deutlich zu Tage getreten: die Umwälzungen im Welthandel, die Auflösung der mittelalterlichen Staatsordnung, vor allem aber die religiöse Bewegung der Reformation, welche hauptsächlich alle weiteren Folgezustände in ganz Europa beeinflußt. Schlimm gestalten sich die Dinge für Deutschland. Der Reichsverband ist fast bis zur Auflösung gelockert, der deutsche Kaiser hat rechtlich kaum mehr eine Gewalt, nur eine Würde, denn die Reichsfürsten gewinnen eine immer größere Selbständigkeit und Unabhängigkeit. Nur mit diplomatischen Künsten oder mit bewaffneter Gewalt kann das Reichsoberhaupt seinen Einfluß aufrecht erhalten. Die Kaiserwürde bleibt dem Hause Habsburg; dessen eigene Länder werden zwar unter schweren inneren Kämpfen zu einem „Staatswesen", Oesterreich, zusammengeschlossen, aber die Kraft desselben wird durch die Kriege aufgebraucht. Oesterreich hat namentlich den Ansturm der Osmanen auszuhalten, und die Ostmarken leiden schwer unter der Türkennot. Die Bemühungen, einen Ausgleich zwischen den durch die Reformation geschaffenen Gegensätzen herbeizuführen, sind ergebnislos. Jene verschärfen sich vielmehr, und (1618) bricht jener Sturm los, welcher als dreißigjähriger Krieg Deutschland verheert, entvölkert und politisch ohnmächtig macht. Der Wohlstand des Volkes, der ehemals so blühende deutsche Handel sind vernichtet, die Kultur gesunken oder doch zum Stillstand gebracht. Gewonnen haben nur die „Fürsten", insofern sie unumschränkte Herren und Gebieter in ihren Landen geworden sind, während die „Stände", d. h. die nach der mittelalterlichen Staatsordnung politisch Bevorrechteten, ihren Einfluß verloren haben. Man mag nun freilich darin eine Vernichtung des Rechtes des Volkes erblicken, wenn man die „Stände" als eine Volksvertretung auffaßt; in der That handelte es sich aber nur um politische Rechte verhältnismäßig kleiner Kreise, welche selbstsüchtig und kurzsichtig nur ihre eigenen Interessen verfolgten. Die unumschränkte Landeshoheit — der „Absolutismus" — kam vielmehr den Interessen der großen Volksmasse und der inneren Kraft der Staatswesen zu gute. Die Zusammenfassung der ganzen staatlichen Gewalt in einer Hand und die Einrichtung einer nur von derselben abhängigen, durch verantwortliche Beamte gehandhabten, geordneten Verwaltung war gewissermaßen eine Notwendigkeit geworden, um eine völlige Auflösung des ganzen gesellschaftlichen Verbandes zu verhindern. Selbstverständlich hing es jetzt in erster Linie von der Persönlichkeit der Fürsten ab, wie sich jeweils die Lage des Volkes und die Kultur in diesen kleinen Staatswesen günstiger oder ungünstiger gestaltete.

Es wechselten daher vielfach die Zustände, es trat bald das eine, bald das andere dieser Staatsgebilde politisch und in der Kultur mehr hervor. Die kräftigste Entwickelung in Ausnutzung der oben erwähnten Verhältnisse fand in dem Länderbesitz der Kurfürsten von Brandenburg statt, welcher seit 1701 als Königreich Preußen erscheint, das mit Ausdauer und Geschick auf das Ziel hingeleitet wird, die Vormacht Deutschlands zu werden. Im siebenjährigen Krieg sichert Preußen sich den Weg zu diesem Ziele und bahnt die Verlegung des *politischen* Schwerpunkts Deutschlands von Süden nach dem Norden an.

Die Rückwirkung dieser Verhältnisse auf die Kunst giebt sich in mannigfacher Weise kund. Die Verarmung der großen Volksmasse, insbesondere des Bürgerstandes, zwingt auch zu einer bescheidenen Lebensweise und zum Verzicht auf künstlerische Ausschmückung des Heims und der Geräte, abgesehen davon, daß bei der Verwilderung der Sitten infolge der Kriege auch der „Geschmack" verrohte. Der landsässige Adel hat seine Bedeutung gleichfalls verloren; wer etwas gelten will, zieht an den Sitz des Hofes. Die Fürsten allein sind in der Lage, die Kunst zu pflegen.

Bei diesen regierenden Herren — deren Zahl bekanntlich groß war, nach dem westfälischen Frieden gab es deren rund 270, außerdem noch 55 Reichsstädte — entwickelte sich allerdings eine starke Prachtliebe, die aber nicht immer mit künstlerischem Geschmack gepaart war. Als Vorbild galt der französische Hof, und demnach folgte man

auch den Bahnen der französischen Kunst. Wohl wurden in dieser Zeit die zahlreichen Hof- und Residenzstädte mit Prunkbauten und anderen Kunstschätzen bedacht, aber die völkische, heimatliche Kunst ist dennoch eine rückständige, die Kunst überhaupt fast ausschließlich von Fürstengunst abhängig. Zu Ende des Zeitraumes kommt dann auch mit dem wachsenden politischen Einfluß des Nordens die norddeutsche, mehr kühl-verstandesmäßige Auffassung zur Geltung, während früher die süddeutsche, die von Einbildungskraft und Gemütsempfindungen sich leiten ließ, das Uebergewicht hatte.

Weiters war auch von Bedeutung die Stellung, welche der Protestantismus gegenüber der Kunst einnahm. Während der Katholizismus von jeher auf reichen Schmuck der Kirche Wert gelegt hatte, verpönte namentlich anfangs der Protestantismus denselben, die Gotteshäuser sollten einfach und schmucklos sein. Gegenüber dieser strengen Einfachheit suchte nun gerade die katholische Kirche auf das Volk durch reichste Prachtentfaltung zu



Fig. 589. Vorhalle von St. Peter in Rom.

wirken, wobei oft genug weit über das künstlerische Maß hinausgegangen wurde. Beide Gegensätze, das „zu wenig" und das „zu viel" waren natürlich der wahren Kunst nicht förderlich, da sie Sinn und Verständnis des Volkes für dieselbe verkümmern ließen.

In Italien hatten sich ähnliche Wandlungen vollzogen. Die früheren Städterepubliken waren — mit Ausnahme Venedigs — zu Fürstentümern geworden, und damit wurde die Kunst gleichwie in Deutschland von den Höfen abhängig. Auch hier war der Volkswohlstand stark zurückgegangen, seit Italien seine Weltstellung im Handel und Verkehr eingebüßt hatte. Der Sinn für Kunst ging zwar dem Volke niemals verloren, aber die Kraft zum künstlerischen Schaffen wurde allmählich gelähmt.

Ungemein günstig hatte sich dagegen die Lage für Frankreich gestaltet. Die unumschränkte Gewalt des Königs war schon zu Beginn des Zeitraumes begründet; die Wirren, welche Deutschland zerrissen, gestatteten den französischen Herrschern nicht nur ihren Länderbesitz zu vergrößern, sondern auch die führende Stellung in Europa zu erringen. Der

Kampf zwischen Protestantismus und Katholizismus war durch das Eingreifen der Staatsgewalt beendet worden; die Vorherrschaft des letzteren wurde zwar hergestellt, aber die Verbindung der französischen Kirche mit Rom war gelockert und diese selbst mehr vom Königtum abhängig geworden. Dem Protestantismus war freie Religionsübung zugestanden worden. So stand nichts mehr im Wege, das ganze französische Volk zu einer Einheit zusammenzufassen und dessen ganze Kraft unter einheitlicher Führung des Königtums geltend zu machen. Das politische Uebergewicht Frankreichs machte es auch ton-

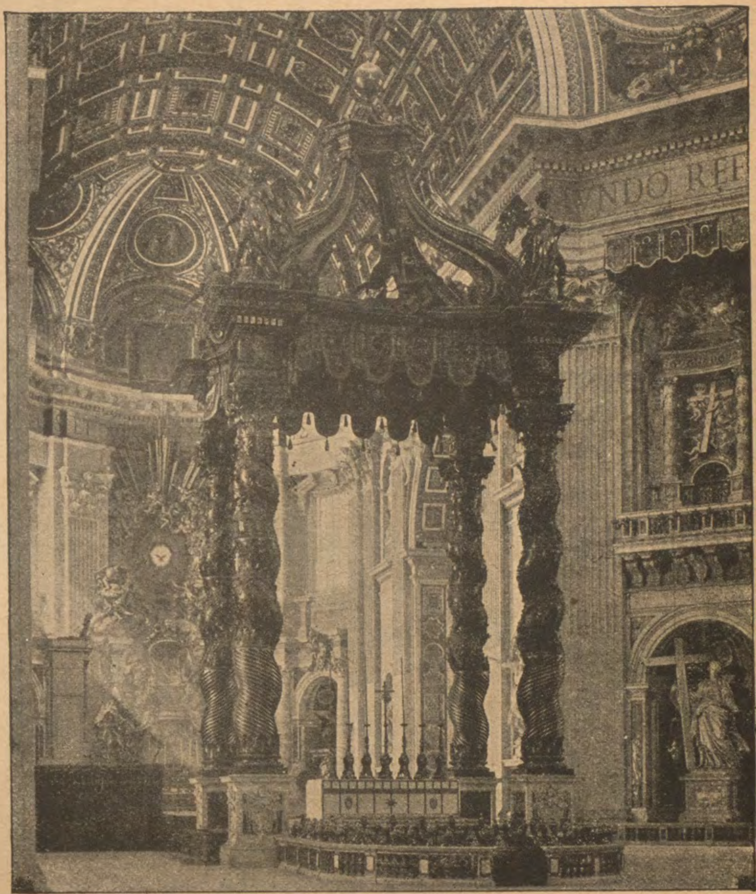


Fig. 590. Bernini: Hochaltar von St. Peter in Rom.

angebend auf allen gesellschaftlichen und kulturellen Gebieten, somit auch auf jenem der Kunst. Daß diese hier ebenfalls eine höfische war, ist selbstverständlich, und da der französische Hof für alle anderen das Vorbild war, welchem man nacheiferte, so begreift man den ungemein großen Einfluß des „französischen Geschmacks" auf ganz Europa.

Diesem verfiel im 18. Jahrhundert auch Spanien, als ein Zweig des französischen Königshauses hier zur Herrschaft kam. Spanien hatte im 16. Jahrhundert, dank seiner reichen Kolonien, sich zur Stellung einer Weltmacht erhoben und eine Folge davon war auch die Entwickelung einer heimischen, völkischen Kunst. Königtum, Hochadel und Kirche, beide überreich, besaßen die Mittel und Neigung, die Kunst zu pflegen; in das Volk selbst drang sie freilich kaum ein.

Die Vorherrschaft zur See und somit im Welthandel ging schon zu Ende des 16. Jahrhunderts für Spanien verloren, und zwar war es England, das sich anschickte, dieses spanische Erbe zu übernehmen. Wohl gab es im 17. Jahrhundert auch in England starke innere Wirren, welche aber den Aufschwung des Landes nicht zu verhindern mochten und nur das Ergebnis hatten, daß die Gewalt des Königtums sehr erheblich eingeschränkt wurde zu Gunsten der bevorrechteten Volksklassen, die im Parlamente ihre Vertretung hatten. Im Gegensatz zu allen anderen europäischen Staaten, in denen die Herrscher unumschränkte Ge-

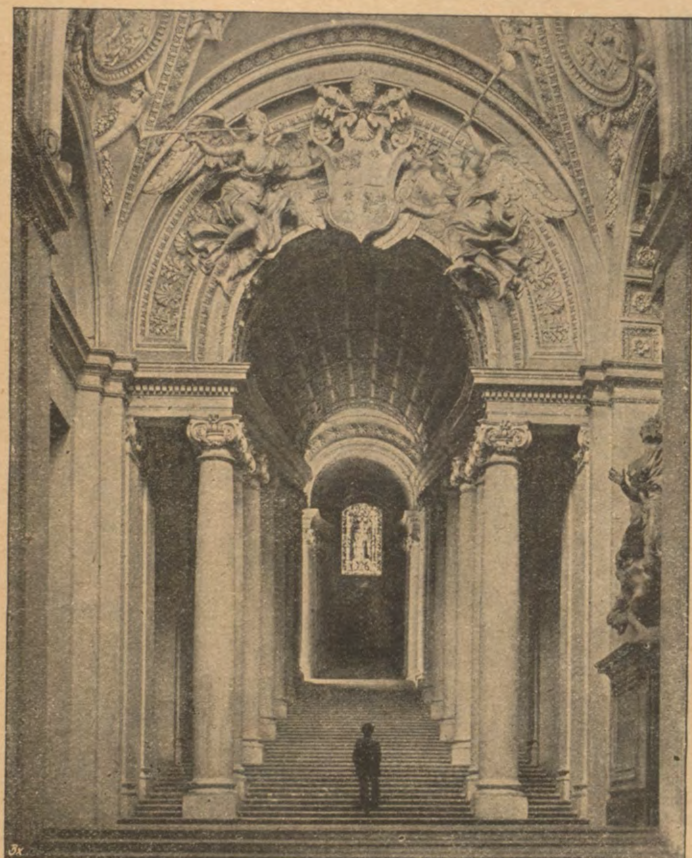


Fig. 591. Bernini: Scala regia im Vatikan.

bieter waren, hatte in England das Volk — freilich nur ein verhältnismäßig kleiner Teil desselben — den entscheidenden Einfluß. Im 18. Jahrhundert ist England bereits die erste Handelsmacht der Welt und das „reichste" Land. Die Kraft und das Selbstbewußtsein des Volkes sind ausgebildet, und wie auf den anderen Gebieten der Kultur erscheint nun auch auf jenem der Kunst die Grundlage für eine selbständige nationale Entwickelung gegeben.

Wenn ich nun kurz das Gesagte zusammenfasse, so ergiebt sich als hauptsächlich bezeichnend für den Stand der Kunst in diesem Zeitraume, daß sie als eine höfische, von den Fürsten abhängige erscheint, einer scharf ausgeprägten volklichen Eigenart entbehrt, da die weiteren Volkskreise durch die Verhältnisse ihr mehr oder minder entfremdet sind, und daß im 18. Jahrhundert der „französische Geschmack" den Grundton abgiebt.

Italien.

Der Einfluß Roms. Für die ganze Umbildung der Kunstweise von Hochrenaissance zum Barock war Italien zunächst maßgebend, auf dessen Boden Ursachen und Anfänge derselben sich entwickelt hatten. Es ist begreiflich, daß dieses Land als Stätte einer seit Jahrhunderten fast ununterbrochenen Kunstpflege auch stets eine große Anzahl schaffender Künstler hervorbringen mußte, wie es andererseits, wegen der Fülle bedeutsamer Werke, die beste Gelegenheit zu Studien bot. Wo aber eine zahlreiche Künstlerschaft lebt und thätig wirkt, dort müssen auch die Bestrebungen nach Entwicklung und Neuerungen sich kräftig entfalten. Sodann fiel der Umstand schwer ins Gewicht, daß seit der inneren Erneuerung der katholischen Kirche das Papsttum in Rom wieder eine das geistige Leben der katholischen Länder beherrschende Machtstellung erlangt hatte, welche vielleicht noch stärker war als selbst jene im 12. und 13. Jahrhundert. Jetzt fand Rom in den weltlichen Fürsten keine Gegner mehr, sondern willige und eifrige Stützen, und besaß in dem Jesuitenorden einen unbedingt getreuen Vorkämpfer, der allüberall für die päpstliche Macht thätig war, und dieser sich zu fügen ebenso wohl die Geistlichkeit wie das Volk anzuhalten verstand. Der Einfluß Roms wurde nun weniger mit politischen als vielmehr mit geistigen Mitteln begründet und gesichert, eben dadurch aber griff er tiefer ein und fand weniger Widerstand. Die Kunst konnte davon um so weniger unberührt bleiben, als man in Rom die Bedeutung derselben für das geistige Leben wohl zu schätzen wußte und sie daher auch in den Dienst zu ziehen bestrebt war.

Kirchenbau. Die Kirchenbauten treten während dieses Zeitraumes in Italien wieder in den Vordergrund, und an diesen bildet im wesentlichen sich die Eigenart des Baustiles aus, die dann auch auf die weltlichen Prachtbauten übertragen wird. Die italienischen Barockkirchen werden ferner, eben durch die Vermittlung des Jesuitenordens, vorbildlich für jene der anderen Länder. Die regere Thätigkeit im Kirchenbau war einerseits schon durch das wirkliche Bedürfnis bedingt, da die Bevölkerung zugenommen hatte und viele der älteren Kirchen allmählich baufällig geworden waren, andererseits sollte sie ein Mittel sein, um auf das Volk zu wirken. Aus letzterem Grunde strebte man nach Pracht und Größe, damit eben ein starker Eindruck erzielt, der Bevölkerung recht eindringlich die Bedeutung der Kirche zum Bewußtsein gebracht werde. Es war ja auch darauf Rücksicht zu nehmen, daß sich allgemein die Anschauungen und der „Geschmack“ geändert hatten, sozusagen auch die Augen des Volkes „verwöhnt“ waren und daher schlichte Einfachheit keine Wirkung mehr üben konnte. Auch die tieferen Grundlagen des religiösen Gefühles waren jetzt vielfach anders geartet; das Denken war schärfer, das Empfindungsleben verfeinert geworden, und es bedurfte daher auch anderer Mittel wie früher, um das religiöse Gefühl lebendig zu machen und zu erhalten. Als das wirksamste erschien hierzu, „Stimmung“ zu erregen, das heißt die Seelen in einen Zustand zu versetzen, in welchem die kritische Verstandesthätigkeit in den Hintergrund tritt und nur Empfindung und Einbildungskraft walten. Darauf war nun auch die Kirchenbaukunst der Barockzeit berechnet, und die kirchlichen Kreise, in erster Linie die Jesuiten, verstanden es in der That auch meisterhaft, mit Zuhilfenahme aller anderen Künste, Bildnerei, Malerei und nicht zuletzt auch der Musik, „Stimmung“ zu erzeugen. Diesem Zwecke wurde alles dienstbar gemacht, und da nur *ein* Gedanke in *einer* Gesamtentwicklung zum Ausdruck gebracht werden sollte, so ergab sich dadurch auch eine „Einheitlichkeit des Ganzen“, da dieses eben auf einen Grundton gestimmt war. Um so leichter war dies zu erreichen, als jetzt im Allgemeinen die Kirche als eigentlicher „Bauherr“ auftrat an Stelle der weltlichen Kreise. Früher waren Fürsten und — namentlich in der Zeit der Gotik — die städtische Bürgerschaft es gewesen, welche die Kirchenbauten nach ihrem Sinne aufführten und sie der Geistlichkeit zur Verfügung

stellten, jetzt bestimmt letztere die Art der Bauten, und dabei ist eben nur der kirchliche Gedanke maßgebend, der überall der „gleiche" ist. Wenn die gotischen Kirchen den religiösen Empfindungen des Volkes Ausdruck geben, zugleich aber auch als Denkmal der bürgerlichen Macht den Ruhm der Städte verewigen sollten, so hatten die katholischen Barockbauten nur die eine römische Kirche zu verherrlichen und in derem Sinne die religiöse Empfindung des Volkes zu leiten.

Eigenart der Barock-Baukunst. Die Renaissancekunst hatte überhaupt als letztes Ziel die „Schönheit an und für sich", und diesen rein künstlerischen Grundgedanken suchte sie bewußt zu verwirklichen. In der Baukunst war es nun die „Schönheit des Raumes", der in diesem Sinne anzustreben war, und darum blieb die Raumgestaltung die Hauptsache, das Schmuckwerk war nur eine Zuthat, die nicht unbedingt nötig erschien. Jetzt aber



Fig. 592. Bernini: Brunnen der vier Flüsse.
Rom. Piazza Navona.

wird das Verhältnis umgekehrt: auf das die Sinne fesselnde Schmuckhafte wird der Schwerpunkt gelegt und der Raum danach so gestaltet, daß er zur stärksten Wirkung gelangen kann. Die Bauformen richten sich daher nicht nach den Erfordernissen der Baufügung, sondern werden mit Rücksicht auf Schmuckwirkung gebildet, und es kommen daher nicht selten willkürliche Gestaltungen vor.

Daß man das Hauptgewicht auf die Ausführung der Schauseite der Kirchen legte, ist nach dem Vorgesagten wohl begreiflich; dabei entfalteten die Baukünstler all ihre Erfindungsgabe und ihr ganzes Können. Noch mehr als in der Renaissancezeit wurde jetzt die Schauseite als etwas ganz Selbständiges betrachtet, das mit dem Inneren des Baues in keinem unbedingten Zusammenhange zu stehen brauche. Man kann daher auch nie von dem Aeußeren einen sicheren Rückschluß auf die innere Anlage ziehen. Auf der Schauseite fanden nun alle Formen Verwendung, wie sie die Renaissance von der Antike übernommen und ausgebildet hatte; und dabei verfuhr man ziemlich willkürlich, ohne Rücksicht

auf die innere Bedeutung derselben als Bauglieder zu nehmen. So verloren beispielsweise die Säulen oft ganz ihre Bedeutung als Stützen, ebenso mußten Gebälke, Gesimse, Giebel und Verdachungsformen zur Verzierung dienen, ohne daß die Baufügung damit irgendwie in Zusammenhang stand.

Kraftvoll und groß, oft bis zur erdrückenden Wuchtigkeit, wurden alle diese Formen gebildet und ebenso auch in überreicher Fülle zusammengestellt. Das Zierliche und Feine ist verbannt, alles erscheint fest und haltbar. Auch die Baufügung ist daher einfach und ungekünstelt, durch Lösung besonderer Schwierigkeiten sich hervorzuthun, liebten die Barockbaumeister nicht. Da sie auf Festigkeit und Kraft bedacht waren, so entfiel auch die feine



Fig. 593. Borromini und Rainaldi: Kirche St. Agnes.
Rom.

Gliederung der Einzelheiten, wie sie namentlich in der Frührenaissance üblich war. Für das zarte Zierwerk, mit welchem man damals allen Raum ausfüllte, die Riefelung der Säulen, die Blattreihen und Perlstäbe gab es keinen Platz mehr, denn diese kleinlichen Einzelheiten hätten den Gesamteindruck gestört. Dagegen wurde meisterhaft ausgebildet die Kunstfertigkeit in der Gestaltung der Gesimse, insbesondere mit Rücksicht auf die Schattenwirkung und die Abwägung der Massen, und es zählt zu einem der vornehmsten Vorzüge der Barockkunst, daß sie große Wandflächen, vor allem aber die Schauseiten durch großzügige Linienführung und Kraftentfaltung an entscheidenden Stellen in ausdrucksvoller Weise bildnerisch zu gestalten verstand.

Im Vorstehenden wurde versucht, die wesentliche Eigenart des „Barockstiles" in Kürze zu kennzeichnen; hinsichtlich der Einzelheiten kann ich mich auf wenige Bemerkungen beschränken. Was den Grundriß der Kirchen anbelangt, so herrscht ziemliche Freiheit, und

man hält sich nicht an derart bestimmte Grundsätze wie im romanischen oder gotischen Zeitalter. Man findet daher so ziemlich alle Planformen vertreten, wie sie eben die Verhältnisse oder auch die Laune forderten. Als eine Neuerung erscheinen nur bisweilen Grundrisse, welche durchwegs krumme oder geschwungene Linien aufweisen, wie beispielsweise S. Carlo in Rom, S. Lorenzo und Madonna della Consolata in Turin. Die meisten Kirchen sind Kuppelbauten nach dem Vorbilde der Peterskirche; eine andere nicht seltene Form besteht in einem breiten Schiffe, das mit einem Tonnengewölbe überspannt ist, und von dem seitlich Kapellen ausspringen, der Altarraum ist halbrund abgeschlossen. Die Türme sind in der Regel viereckig und haben ausgebauchte Dächer (Zwiebeldach).



Fig. 594. Pietro da Cortona: Kirche St. Maria della Pace.
Rom.

Bei den Säulen werden ebenfalls alle bisher bekannten Ordnungen und Formen angewendet. Beliebt sind gewundene Säulen; als eine ganz abenteuerliche Abart tauchen sogar „sitzende" Säulen auf, deren Schaft unten gebogen ist und welche sitzende Karyatiden nachahmen sollen. Die Aufgabe, als tragende Stützen zu dienen, tritt eben hinter jener, als Schmuck zu wirken, zurück; man bildet die Säulen daher auch ohne Rücksicht auf das Verhältnis zu der zu tragenden Last, sondern formt sie auch dann kräftig, wenn sie nur ein kleines Zierstück zu tragen haben. Die Giebel werden oft gebrochen oder zerstückt und erhalten geschweifte Linien, letztere kommen auch bei den Fenstern vor, wie überhaupt Schweifungen und Schneckenbildungen überall Verwendung finden.

Im Innern wird mit Vorliebe die Verkleidung der Wände mit buntfarbigem Marmor vorgenommen, was natürlich den Glanz und die Pracht des Aussehens beträchtlich erhöht. Es mag darauf hingewiesen werden, daß man auch früher den kostbaren Baustoff des Marmors für Wandbekleidung benutzte, damals aber schmückte man die Außenwände (Dom zu Florenz), jetzt das Innere. Auch hierin tritt die Wandlung der Auffassung zu Tag: die weltliche Freude an glänzender Pracht sollte damals durch das Ansehen des Aeußeren erregt werden, während das Innere auf die andächtige Stimmung mehr durch ernste Erhabenheit des Raumes und durch bedeutsame bildnerische und malerische Werke wirkte; jetzt wurde die sinnfällige Pracht ein Mittel, um bei den Eingetretenen Stimmung zu erwecken.

Bei den weltlichen Bauten, den Palästen, finden wir die Anlage betreffend ebenfalls keine wesentlichen Neuerungen, sondern es werden die Grundsätze festgehalten, welche in der Renaissancezeit maßgebend waren: lichte und luftige Weiträumigkeit und bequeme Anordnung im Innern, große, schmuckhafte Höfe und prächtige Gestaltung des Aeußeren. In letzterem giebt sich nun vornehmlich die neue Kunstrichtung kund, indem sie die Zierformen in der bei den Kirchenbauten geschilderten Art und Weise verwendet.

Michelangelo und Palladio. Zwei Hauptmeister waren es, welche die Eigenart der „Hochrenaissance" bestimmt haben: Michelangelo und Palladio, und diese wurden denn auch maßgebend für die weitere Entwicklung der Baukunst. Für das Verständnis derselben erscheint es mir notwendig, nochmals auf einige Verschiedenheiten zwischen diesen Beiden aufmerksam zu machen. Michelangelo hatte die Antike gewissermaßen nur als eine Vorschule betrachtet, in welcher man lernen sollte, für die eigenen neuen Gedanken auch eine entsprechende neue Form zu finden. „Aus sich heraus etwas Gutes schaffen, nicht anderen nachlaufen", mit diesen Worten hatte er seine Stellung zur Antike gekennzeichnet. Er ist daher durchaus „persönlich" und verlangt auch von jedem Künstler, daß er nach eigenem Willen und Können schaffe, sich selbst seine Gesetze finde. Dieser Forderung zu entsprechen war nicht leicht, sie hatte zur Voraussetzung eine ebensolche künstlerische Kraft, wie sie Michelangelo zu eigen war. Wir sehen daher auch, daß schon die Zeitgenossen und nächsten

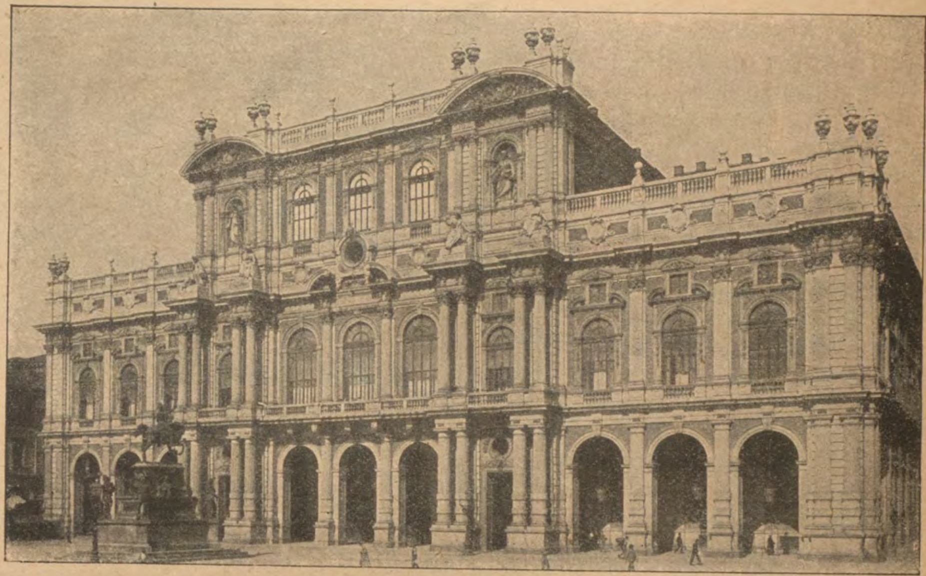


Fig. 595. **Guarini: Palazzo Carignano.**
Turin.

Nachfolger des Meisters eigentlich im Gegensatz zu ihm stehen, indem sie davon ausgehen, daß man durch das Studium der Antike deren Gesetze, überhaupt das ganze Wesen derselben vollständig in sich aufnehmen müsse, um dann im Geiste derselben selbständig schaffen zu können. Sie trachteten also gewissermaßen selbst „antike Künstler" zu werden, während Michelangelo ein „moderner" sein wollte. Nur zwei Meister waren bestrebt, ganz seiner Lehre zu folgen: Ammanati und Vasari, aber diesen fehlte die große künstlerische Kraft, um Bedeutsames zu leisten, und dadurch schienen sie nur die Anschauung der anderen Partei zu bekräftigen, daß nicht die persönliche Freiheit, sondern die Beachtung der Gesetze für die Kunst ersprießlich sei. Dafür war schon Vignola eingetreten und der Hauptvertreter dieser Richtung wurde Palladio, der in allem und jedem die Antike „neu beleben" wollte. Er wandte nur Formen an, für welche es antike Vorbilder gab, und seine Kirchen sollten ins Christliche übertragene Tempel sein, während Michelangelo, wie seine Entwürfe für die Peterskirche zeigen, eine ursprünglich-neue Form für das christliche Gotteshaus zu erfinden sich bemühte. Doch auch Palladios Lehre in ihrer vollen Strenge drang nicht durch, sondern hatte im Gegenteil zur Folge, daß man wieder mehr dem Standpunkt Michel-

angelos sich näherte und von dem Joche der „antiken Gesetze“ sich zu befreien suchte. Der Grundsatz, daß der Künstler seinen eigenen persönlichen Anschauungen folgen dürfe, kam wieder zu Ehren.

In diesem Sinne ist nun Michelangelo der „Vater des Barockstiles“ geworden, der zunächst die Richtung Palladios ganz in den Hintergrund drängte. Als jedoch jener



Fig. 596. Guarini: Kapelle del Sudario.
Turin.

„entartete“, richtiger gesagt, sich ausgelebt hatte, weil er eine Weiterbildung nicht mehr zuließ, und schließlich nur Uebertreibung seiner Formen, aber keine Erfindung neuer stattfand, griff man wieder auf Palladio zurück, und dieser wurde daher zu Ende des 18. Jahrhunderts der „Vater“ jener neuen Richtung, die man mit dem Namen „Klassicismus“ bezeichnet.

Carlo Maderna. Der Kampf zwischen den vorhin geschilderten Richtungen spielte sich hauptsächlich an vier Stätten ab, in Florenz, Genua, Venedig und Rom. Gerade

in letzterer Stadt, wo Michelangelo das Bedeutendste geschaffen hatte, hielt man am zähesten an der strengeren antiken Auffassung fest, deren Vertreter die beiden Fontana waren. Der neue Geist, welcher nach freierer Entfaltung strebte, regte sich jedoch allenthalben so mächtig, daß auch Rom sich ihm nicht verschließen konnte. Die Wandlung leitete Carlo Maderna (1556—1629) ein, der als Neffe Fontanas zwar der alten Schule angehörte und deren

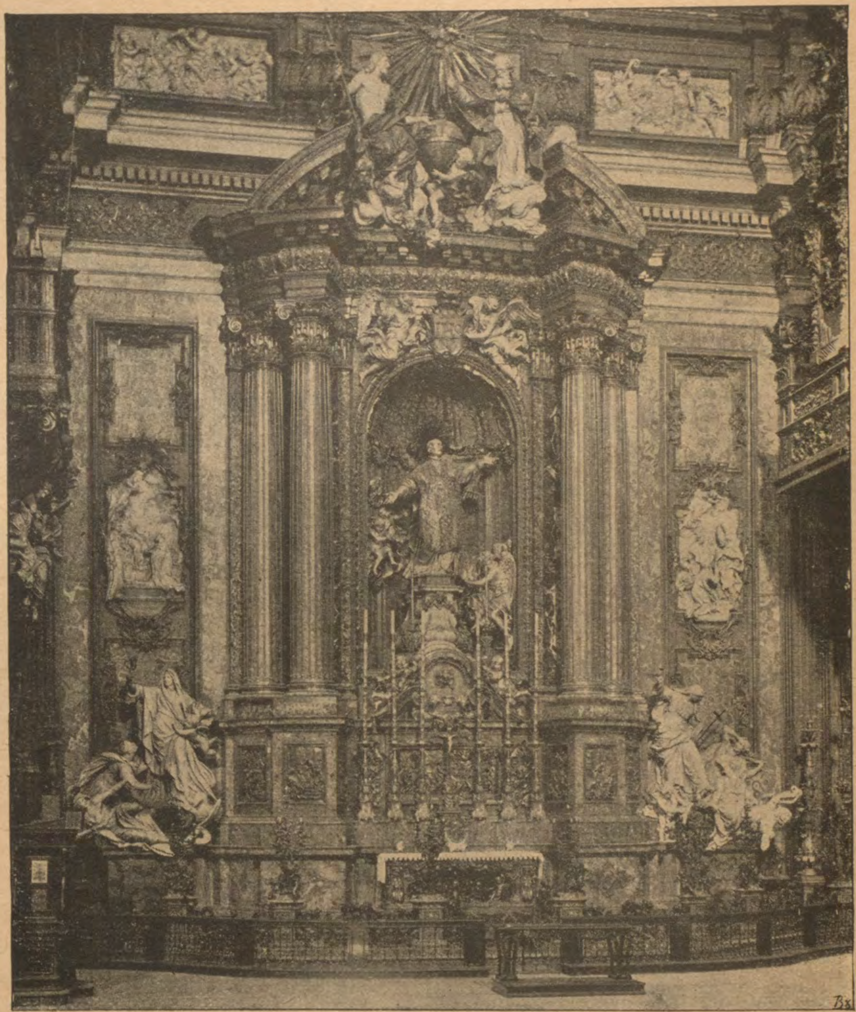


Fig. 597. Pozzo: Altar des hl. Ignatius.
Rom. Kirche del Gesu.

Anschauungen nie ganz preisgab, aber zufolge seiner persönlichen Eigenart von selbst in das neue Fahrwasser geraten mußte. Ein Künstler von ungemein hohem Selbstbewußtsein, das durch die Berufung zum Baumeister des päpstlichen Stuhles (1592) erheblich gestärkt worden war, geistvoll und kühn in seinen Entwürfen, ging Maderna schon in seinen ersten römischen Bauten über die bisherige gebundene Weise hinaus, indem er die Bauformen verstärkte und den Schmuck steigerte. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er an der Peters-kirche, deren ursprünglichen Grundplan er umzugestalten hatte. Die Aufgabe, aus dem

Centralbau, wie ihn Michelangelo gedacht hatte, einen Langhausbau zu machen, war aber nicht leicht; umsomehr ist das Geschick anzuerkennen, welches Maderna bei deren Lösung bewies. Insbesondere die große Vorhalle (Fig. 589) ist trefflich ausgebildet und auch die Gliederung der Schauseite ist, wenn man die Verhältnisse berücksichtigt, glücklich durchgeführt. In den Einzelheiten macht sich Michelangelos Einfluß unverkennbar geltend, wie denn überhaupt Maderna bemüht war, dessen Bahnen zu folgen.

Bernini. Zur Zeit als Maderna bereits Baumeister des Petersdomes war, wurde in Neapel Lorenzo Bernini geboren (1599), der das große Werk vollenden und der



Fig. 598. Juvara: Superga.
Bei Turin.

berühmteste Baukünstler des nächsten Jahrhunderts werden sollte. Die Zeitgenossen haben ihn dem Michelangelo zur Seite gestellt, und in der That hat er für den Barockstil dieselbe Bedeutung, wie jener für die Hochrenaissance; er ist der Hauptmeister der ganzen Richtung, der von keinem seiner Nachfolger überboten werden konnte. Später freilich, als der „Klassizismus“ aufkam, wurde er ebenso maßlos geschmäht, wie er früher gefeiert worden war. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte, und ein gerechtes Urteil muß anerkennen, daß er für seine Zeit die Stellung des „ersten“ Baukünstlers und Bildners der Welt verdient hat und für die allgemeine Entwicklung der Kunst eine der bedeutendsten Persönlichkeiten bleibt; auch wenn man an der ganzen Kunstweise des Barock keinen „Geschmack“ finden wollte.



Fig. 599. Palazzo Non-Finito.
Florenz.

Seinen Ruf hatte Bernini begründet durch den Hauptaltar in der Peterskirche (Fig. 590). Bei deren Grundanlage als Centralbau und ihren ungeheuren Verhältnissen war es schon schwierig, die Stelle für den Altar zu bestimmen; wollte man ihn, wie gewöhnlich, an das Ostende verlegen, so hätte er gleichfalls riesig gestaltet werden müssen, um noch Eindruck zu machen. Der einzig richtige Platz, und das erkannte Bellini, war jener unter der Kuppel, wo er auch als Mittelpunkt der Kirche erschien. Mit seinem Verständnis rückte ihn Bellini jedoch etwas nach hinten, damit der Ausblick zur Kuppel nicht behindert werde. Ebenso ist der ganze Aufbau des Altars den Verhältnissen angepaßt; gegenüber den gerade aufstrebenden Riesenlinien der Bauglieder kommen die geschwungenen und bewegten Formen des Altars zur eindrucksvollen Geltung. Er ist als ein Thron-Himmel gedacht, dessen Dach jedoch durch einen durchbrochenen Aufbau ersetzt wird, weil eine andere, geschlossene Ueberdeckung den Altar verfinstert hätte.

Daß sodann Bernini den Ausbau der Peterskirche vollzog, wurde bereits erwähnt. Nachdem der Versuch gescheitert war, durch Seitenthürme die Stirnseite gegenüber der mächtigen Kuppel zur Geltung zu bringen, fand er in der Anlage der Säulenhallen die glückliche Lösung dieser Aufgabe. Die Gesetze der Perspektive sind dabei in so geistreicher Weise verwertet, daß damit schon die große Kunst des Meisters bewiesen erscheint. Diese sichere Berechnung der perspektivischen Wirkung zeigt sich auch bei der Anlage der Scala regia (königlichen Treppe) im Vatikan, die eines der Prachtstücke dieses Palastes ist (Fig. 591). Auch in seinen anderen römischen Kirchenbauten, sodann in den wirkungsvollen Brunnenanlagen (Fig. 592) erweist sich Bernini als ein Meister von hoher Erfindungsgabe und vornehmem Geschmack, nicht minder aber auch völlig unabhängig von allen Lehrmeinungen und Regeln.

Borromini. Bernini beherrschte das Gebiet der Baukunst derart, daß neben ihm kein anderer aufzukommen vermochte, obwohl es an einem ernstlichen Nebenbuhler nicht fehlte. Es war dies Francesco Borromini (1599—1667), der an hochstrebendem Geist und Kühnheit der Gedanken sicherlich hinter Bernini nicht zurückstand. Bei verschiedenen Werken desselben war er mitbeteiligt, und seine eigenen Bauten geben Zeugnis von den hervorragenden künstlerischen Fähigkeiten, welche ihm wohl unter anderen Umständen das Anrecht auf eine „erste Stelle“ gegeben hätten. Im Wetteifer mit Bernini ließ er sich jedoch verleiten, über das richtige Maß hinauszugehen, um starke Wirkungen zu erzielen. Dadurch erhielten seine Werke etwas Unruhiges, und neben fein erdachten Einzelheiten finden sich Uebertreibungen, welche das Ganze schädigen. Man erzählt, daß der Neid auf Berninis Ruhm ihn zum Selbstmord getrieben habe; vielleicht war es mehr noch die Erkenntnis, daß zur Verwirklichung seiner hochfliegenden Pläne, einen alles übertreffenden „neuen Stil“ zu erfinden, trotz seiner unleugbaren Kunstfertigkeit und geistigen Beweglichkeit

doch die innere Kraft ihm fehle. Immerhin aber gebührt ihm das Verdienst, neben Bernini das meiste zur Entwicklung des Barockstiles beigetragen zu haben, und zwar nach der Seite des Groß-Erhabenen und Denkmalmäßigen hin. Die Kuppel der Kirche von S. Agnese in Rom ist eine seiner besten Schöpfungen (Fig. 593).

Pietro da Cortona. Einer anderen Richtung huldigte der aus der Florentiner Schule hervorgegangene Pietro Berettini, genannt da Cortona (1596—1669), welcher das „Malerische“ einführte. Er trat auch weniger als Baumeister hervor, obwohl die Zahl seiner Bauten nicht gering ist (darunter der Umbau von S. Maria della Pace in Rom), (Fig. 594) sondern bethätigte seine Kunst hauptsächlich in der Ausschmückung des Innern von Kirchen und Palästen. Auf diesem Gebiete schuf er eine Fülle bedeutsamer Arbeiten, die über ganz Italien verstreut sind, und erwarb sich mit diesen bei den Zeitgenossen den

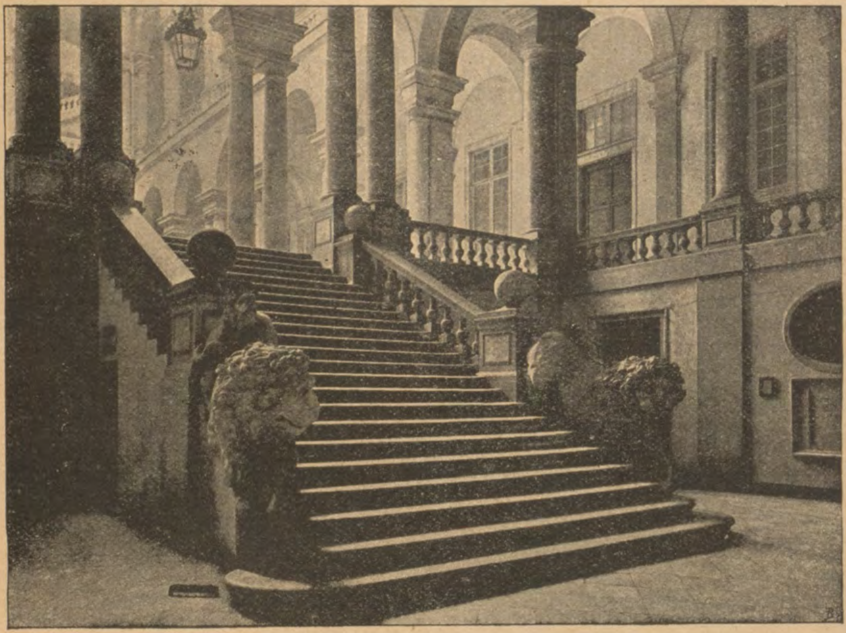


Fig. 600. Bartolomeo Bianco: Vorhalle und Stiege der Universität.
Genua.

Ruhm der „Unübertrefflichkeit“. Das beste Zeugnis für sein Können sind die Saaldecken des Palazzo Pitti, die einen erstaunlichen Reichtum an geschmackvoll erfundenem Zierwerk aufweisen.

Die anderen römischen Baukünstler. Durch die drei Vorgenannten, Bernini, Borromini und Pietro da Cortona, erscheint der römische Barockstil nach allen Seiten hin ausgebildet. Die Baukünstler, die gleichzeitig neben ihnen wirkten, trugen nichts wesentliches mehr bei, so verdienstvoll auch manche ihrer Arbeiten sind. Dem Einfluß der Hauptmeister konnte sich keiner ganz entziehen, obwohl sie ihre Eigenart möglichst zu wahren suchten. Zu dieser Gruppe gehören Girolamo und Carlo Rainardi, Martino Lunghi der Jüngere, Alesso Algardi; durchwegs Künstler von hoher Begabung. Insbesondere zeichnete sich Carlo Rainaldi, durch geschickte Anordnung der Bauglieder und Einteilung des Raumes bei verhältnismäßig einfacher Grundlage aus, während Lunghi das Hauptgewicht auf die ziervolle „malerische“ Gestaltung des Bauwerks legte.

Die Schule Berninis bildete dessen Kunstweise hauptsächlich nach der prächtigen und glänzenden Seite hin weiter aus. Rom wurde wieder die Stätte eines vornehm heiteren

Gesellschaftslebens und prunkender Feste; und diesem weltlich frohen Zuge folgte auch die Kunst. Die bedeutendsten Vertreter der Schule sind Giovanni Antonio de Rossi (1616—1695) und Carlo Fontana (1634—1714). Das Hauptwerk des ersteren ist der weiträumige Palazzo Altieri in Rom; jenes des anderen die Stirnseite der Kirche S. Marcello. Bei Fontana ist



Fig. 601. Longhena: Kirche St. Maria della Salute.
Venedig.

bereits die Ermattung der Schule zu bemerken; er sucht zwar durch großen Reichtum an Formen zu wirken, aber diese selbst zeigen keine wesentlich neuen Gestaltungen mehr.

Guarini. Während so die eigentliche Nachfolgerschaft Berninis der Verflachung anheimfiel, erstanden der Barockkunst in dem Theatinermönch Guarino Guarini (1624—85) und dem Jesuiten Andrea dal Pozzo (1642—1709) zwei Meister, welche einen neuen Abschnitt in deren Entwicklung einleiteten und den sogenannten „Hochbarock"-Stil begründeten. Guarini hatte den Gedanken Borrominis aufgegriffen, eine neue zeitgemäße Bauweise zu

schaffen, unabhängig von allen Ueberlieferungen und Regeln. Dabei verfiel er bei seinen ersten Werken auf allerlei Absonderlichkeiten, wie sie beispielsweise die Kirche San Gregorio in Messina zeigt, deren Turm ein mit einem spiralförmigen Wulst umzogener, mit eiförmigen Oeffnungen durchbrochener Kegel ist, ein Gebilde, wie es die Phantasie eines Zuckerbäckers ersinnen könnte. Später wird er allerdings etwas klarer und maßvoller, obwohl immer noch allerlei Wunderliches mit unterläuft. Am erfreulichsten sind noch seine Palastbauten, so der Palazzo Carignano in Turin (Fig. 595). Bei den Kirchenbauten sind schon die Grundrisse bemerkenswert, in welchen er die geraden Linien gänzlich zu vermeiden bestrebt

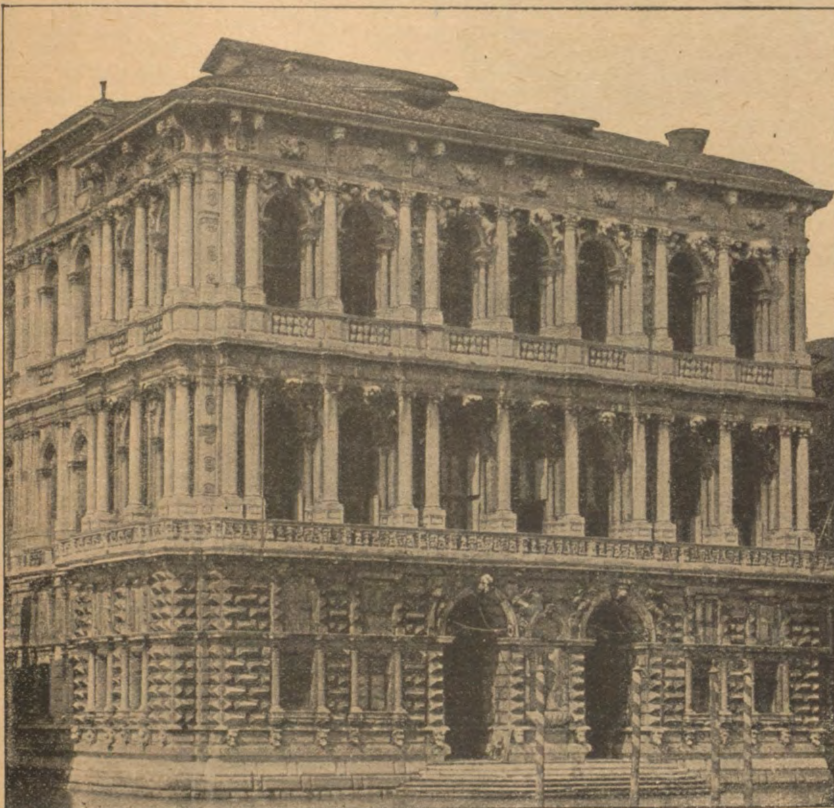


Fig. 602. Longhena: Palazzo Pesaro.
Venedig.

ist. Ueberhaupt zeigt er eine Vorliebe für krumme und verschlungene Linien, selbst bei Gesimsen wendet er sie an, in der seltsamen Form eines gewellten Eierstabs. Guarini wollte mit seinen Kirchen den Eindruck des Geheimnisvollen, Uebersinnlichen und Unerfaßlichen hervorrufen, darum verwarf er alles Einfache und Faßliche, und bot einen verwirrenden Wust wunderlicher Formen. Die Absicht, Ueberraschendes und noch nie Dagewesenes zu schaffen, hat er allerdings erreicht, auch die Bewunderung seiner Zeitgenossen dadurch erlangt, unserem heutigen Empfinden nach erscheint er allerdings geschmacklos. Das muß ihm jedoch zuerkannt werden, daß er aus der Stimmung seiner Zeit heraus schuf und der schwärmerisch-frommen Richtung derselben in einer wirklich „neuen" Form Ausdruck gab. Ein Beispiel für seine Kirchenbauten ist die Grabkapelle S. Sudario in Turin, die sowohl durch ihre eigenartige Kuppel wie durch ihr Inneres bemerkenswert ist (Fig. 596).



Fig. 603. Dom in Salzburg.

Pozzo. Den Gegensatz zu ihm bildet Andrea dal Pozzo — man vermutet, er sei ein Deutscher gewesen und habe ursprünglich Brunner geheißen — der mehr den weltlich-heiteren Zug der Barockzeit hervorkehrte und durch überreiche Pracht zu wirken suchte. Auch er gefiel sich in manchen abenteuerlichen Gestaltungen, so ist er u. a. der Erfinder der „sitzenden" Säulen, doch strebt er nicht wie Guarini neues um jeden Preis an, sondern begnügt sich mehr damit, mit kühner Unbefangenheit die vorhandene Formensprache ganz nach den Einfällen seiner Phantasie zu behandeln. Die rücksichtslose Unabhängigkeit von allen Regeln hat er mit Guarini gemein. Der eigentümliche Reiz seiner blendenden Schöpfungen verschaffte ihm einen weitreichenden Einfluß nicht nur auf die italienische, sondern auch auf die deutsche Baukunst, und man kann sagen, daß er es war, der für das 18. Jahrhundert insbesondere hinsichtlich der Kirchenbauten den Ton angab. Von den späteren Baukünstlern tritt keiner mehr bedeutsam hervor, es war ja auch kaum möglich, den Stil Pozzos zu überbieten, der ohnehin bis an die äußerste Grenze gegangen war. Für seine Art bezeichnend ist der Ignatius-Altar in der Kirche del Gesu zu Rom (Fig. 597).

Juvara. Die Bestrebungen, durch starke und gewaltige Mittel blendende und berauschende Reize zu erzielen, mußten schließlich zur Ueberreizung führen und einen Rückschlag hervorrufen; man begann wieder sich nach Einfachheit und Formenstrenge zu sehnen. Die Zeit war gekommen, in der man die reine Antike und Palladio wieder schätzen lernte und den Hochbarockstil eine „Barbarei" nannte. Diese Bewegung hatte schon Filippo Juvara (1685—1735) eingeleitet, dessen Hauptwerk, die Superga bei Turin (Fig. 598), für die eintretende Wandlung zeugt. Hier ist nichts mehr von gewaltsamer Uebertreibung und Häufung der Schmuckformen zu verspüren, sondern vielmehr das Streben nach Klarheit und kühl verständige Verwertung der Formen verschiedener Stile.

* * *

Florentiner Schule. Im Vorstehenden wurde die Ausbildung zunächst der römischen Schule und im Anschlusse an diese, welche die führende Rolle innehatte, die weitere Entwicklung des Barockstiles geschildert. Es erübrigt nur noch, den Gang der Dinge in den anderen Kunststätten kurz zu schildern.

Florenz tritt nur zu Beginn des Zeitraumes noch einigermaßen bestimmend für den Werdegang der Barockkunst auf. Hier war es Bernardo Buontalenti (1536—1608), ein Schüler Vasaris und noch unter dem Einfluß der Weise Michelangelos stehend, der die neue Richtung einleitete und mit großem Geschick durch Erfindung neuer Formen und geistreiche Zusammenstellung derselben seinen Bauten Eigenart und Schönheit zu verleihen wußte. Er wurde das Haupt einer zahlreichen Schule, aus der auch der ungemein vielseitige Luigi Cardi, genannt Cigoli (1559—1613), hervorging, der nicht nur Baukünstler,

sondern auch Maler, Dichter, Musiker und Anatom war. Der Palazzo Non-Finito (d. h. unvollendeter Palast), an dem beide beteiligt waren, läßt die Eigenart des florentinischen Kunstkreises erkennen (Fig. 599).

Die Anregungen, welche von demselben ausgingen, beeinflußten nicht nur Oberitalien sondern auch Rom; und der bereits erwähnte Pietro da Cortona vermittelte eine Verschmelzung der Grundzüge beider Schulen, des mehr bildnerischen der römischen mit dem malerischen der Florentiner.

Aus Buontalentis Kreise ging auch Baccio di Bartolomeo Bianco (1604—1656) hervor, der in Genua die Barockkunst einbürgerte und hier eine Reihe geschmackvoller und ansprechender Werke schuf, unter denen besonders die Villa Paradiso und das Jesuitenkollegium, jetzt Universität, durch reizvolle Durchbildung der Formen und schöne Gliederung der Massen hervorzuheben sind (Fig. 600).

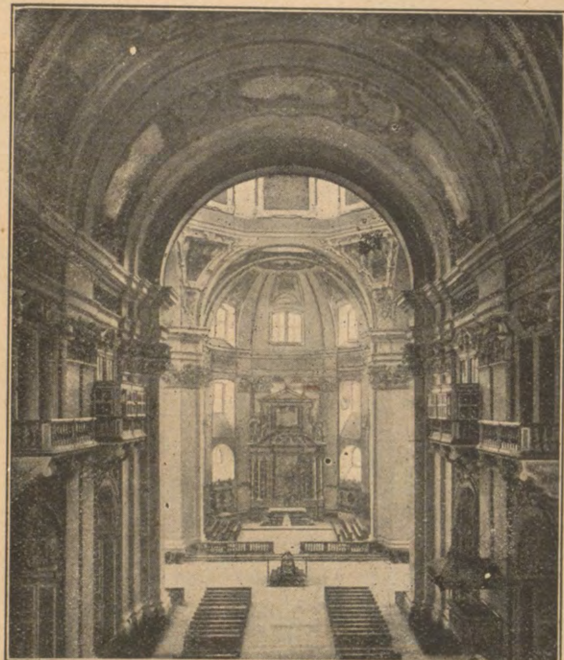


Fig. 604. Inneres des Domes in Salzburg.

Venezianische Schule. Während in Rom die religiös-kirchliche Stimmung für die Kunst den Ausschlag gab, bewahrte Venedig seine sinnlich-weltliche Richtung. Die ernste Feierlichkeit der Palladianischen Kirchen behagte den genußfrohen Venetianern wenig, welche an Farbenpracht und Glanz gewöhnt waren. Die Art Sansovinos mit ihren lebendig bewegten Formen und ihrem bildnerischen Schmuckreichtum sagte ihnen mehr zu. Auch die Feinheit in der Bildung der Gesimse, wie Sanmicheli sie ausgebildet hatte, entsprach den Verhältnissen der engräumigen Stadt besser, als die wuchtige Formenbildung der Römer, welche auf Fernwirkung berechnet war.

Es ist daher begreiflich, daß die Schule der beiden vorgenannten Meister hier zunächst das Feld behauptete.

Scamozzi. Longhena. Erst mit Vincenzo Scamozzi (1552—1616) kam gegenüber dieser leichten, malerisch freien Richtung eine auf strengere Beachtung der Antike und deren Regeln abzielende auf. Scamozzi versuchte aber auch, selbständig die Formensprache der Antike weiterzubilden und erfand dazu eine „sechste Säulen-

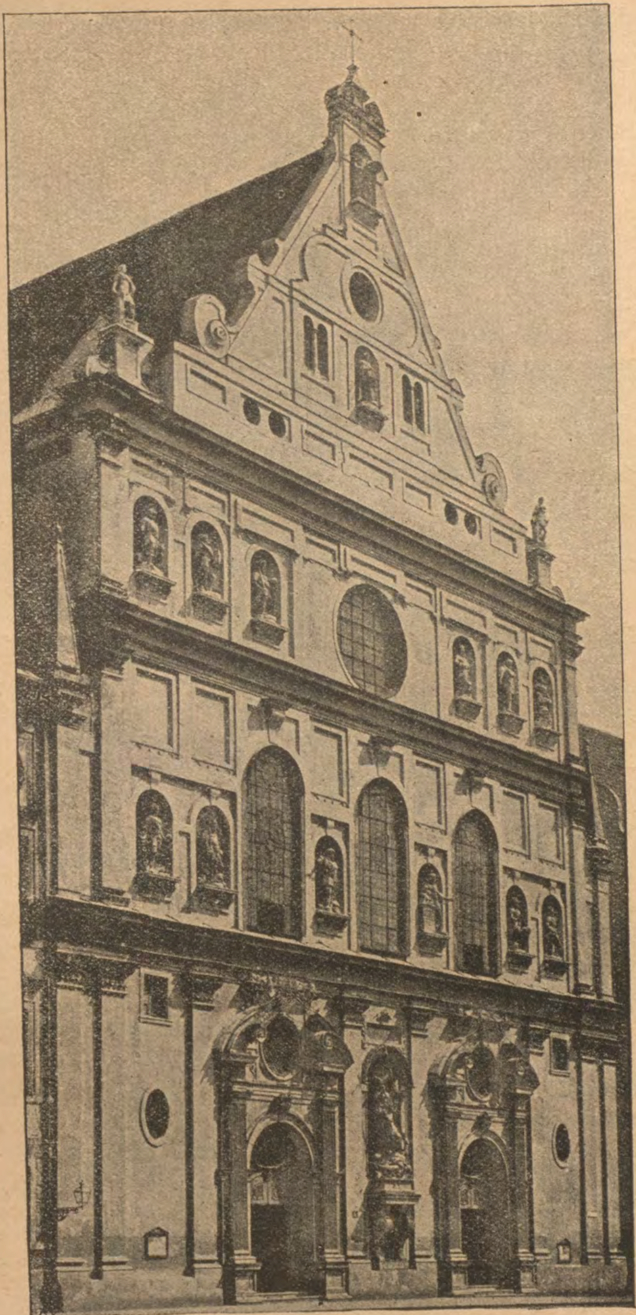


Fig. 605. St. Michaels Hofkirche.
München.

ordnung", welche er die „heroische" benannte. (Das Kapitäl ist dabei aus einem Wulst und einigen Profilen gebildet; das Gesims mit Zahnschnitt versehen.)

Auch er fand wenig Anklang: und erst Baldassare Longhena (1604—1682) gelang es mit neuen Anschauungen durchzudringen.

Sie schlossen sich im wesentlichen jenen Palladios an, doch verstand es Longhena, durch malerische Gestaltung der Einzelheiten und verschwenderischen Schmuck die Venetianer mit der klassischen Grundanlage zu versöhnen. Sein Hauptwerk, die Kirche Maria della Salute (Fig. 601) blieb denn auch die glänzendste Schöpfung der venetianischen Kirchen-Baukunst in der Barockzeit; während der Palazzo Pesaro (Fig. 602) den gleichen Rang unter den weltlichen Bauten einnimmt, dem nur noch der Palazzo Rezzonico zur Seite gestellt werden kann. Die „echt barocke", das heißt überreich schmuckhafte Weise fand dagegen in der Kirche Maria ai Scalzi ihren Ausdruck, deren Inneres an Prunk das Höchste leistet, aber immerhin doch einen feinen Geschmack im Zierwesen bekundet. Longhenas Art verdient deshalb besondere Anerkennung, weil sie maßvoll bleibt und nie ins Willkürliche und Uebertriebene ausartet; sie stellt eine glückliche Vereinigung des Malerischen mit dem Erhabenen der Antike dar.

Man begreift daher auch, daß Longhenas Richtung, da sie so ganz der venetianischen Eigenart entsprach, in der Lagunenstadt die Herrschaft behielt, und die römische Barockkunst hier keinen Boden fand, da die maßvoll edle Schönheit der Renaissance auch in diesem Zeitraum noch nachwirkte.

Deutschland.

Vorbemerkung. Es dürfte vielleicht am Platze sein, auf einige in der Entwicklung der deutschen Kunst überhaupt, am deutlichsten aber in der Baukunst zu Tage tretende Erscheinungen aufmerksam zu machen. Wir finden die frischeste jugendliche Kraft und Ursprünglichkeit im „romanischen" Zeitalter; da zeigt der deutsche Geist sich fruchtbar und schöpferisch, von regster Einbildungskraft und Erfindungsgabe. Dies dauert auch noch an während der ersten Zeit der Gotik, doch späterhin macht sich bereits ein Zug von grübelnder Tüftelei und die Neigung zum Kleinlichen geltend. Man legt mehr Gewicht auf die Auszestaltung der Einzelheiten, als auf eine große Auffassung des Ganzen. Zu Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts entfaltet sich die künstlerische Thätigkeit nicht



Fig. 606. Inneres der Hofkirche St. Michael.
München.

so sehr in großen Denkmalswerken als vielmehr in den Zweigen der Kleinkunst, in welchen sie ihre liebenswürdigsten und reifsten Schöpfungen liefert. Die Baukünstler entwickeln ihre Formgedanken an Altarwerken und Prunk-Geräten, die Maler arbeiten in Holzschnitten und Stichen. Das Schmuckwerk wird im Allgemeinen zur Hauptsache und auf dieses alle Kraft verwendet. Die deutsche Kunst ist dabei zwar volkstümlich geworden, entbehrt aber des Zuges nach dem Großen. Dies steht im engsten Zusammenhange mit den staatlichen Verhältnissen. Der Zerfall des Reiches brachte auch mit sich, daß alle Einheitlichkeit im öffentlichen und geistigen Leben allmählich verloren gehen mußte. Das deutsche Volk wurde in Theile zerrissen, die untereinander sich oft feindlicher gegenüberstanden als dem Fremden. In diesen kleinen Teilen mußte auch jene Beschränktheit der Weltanschauung, jene Engherzigkeit und kleinliche Auffassung aller Dinge, jene kurzsichtige Selbstsucht, welche für das Allgemeine keine Opfer bringen will, kurz jenes Wesen sich entwickeln, das man mit dem Worte „kleinstädtisch" treffend bezeichnen kann. Die religiöse Bewegung zu Beginn des 16. Jahrhunderts rüttelte zwar die Geister etwas auf und es schien anfänglich, als ob dadurch wieder engere Beziehungen zwischen den verschiedenen auseinander strebenden

Volksteilen angeknüpft werden sollten. Doch nur zu bald zeigte sich, daß im Gegenteil die Gegensätze nur verschärft wurden, und ein neuer Grund zu Parteiungen und Scheidung zu den früheren hinzugekommen war.

Wie sollte nun ein Künstler aus dem „deutschen Volksgeiste“ heraus Großes schaffen können, wenn es überhaupt an einem solchen fehlte und es nur mehr oder minder kleine Kreise gab, deren jeder seinen „besonderen Geist“ haben wollte. Die wirklich großen



Fig. 607. Theatiner-Hofkirche.
München.

Künstler litten unter diesen Verhältnissen und suchten, wie z. B. Albrecht Dürer, sich aus dieser Enge zu befreien, indem sie Fühlung mit der Welt außerhalb der Heimat suchten. Die anderen aber verfielen in den Bann der sie umgebenden Beschränktheit und mußten auch „kleinlich“ werden. So kam es denn, daß die eigen-deutsche Kunst gegenüber der fremden in das Hintertreffen geriet, und letztere auch auf deutschem Boden mehr Ansehen gewann, weil sie und ihre Vertreter allenthalben willkommenere Aufnahme fanden, als das Deutsche, wenn es aus einem „anderen Gaue“ stammte.

Die deutsche Renaissance-Baukunst hatte, wie an früherer Stelle ausgeführt wurde, schöne Anläufe genommen, welche unter anderen Verhältnissen vielleicht zu einer großartigen Entwicklung geführt hätten. Dabei wäre allerdings noch ein Hemmnis zu überwinden gewesen, das in der deutschen Eigenart begründet ist. Die italienische Renaissance hatte als obersten Grundsatz die „volle Einheitlichkeit der Formen", und sie konnte denselben auch in ihren Werken meistens befolgen, weil sie für diese „freien Raum" zur Verfügung hatte. Der Deutsche war aber von altersher gewohnt, nicht ausschließlich das „Ganze" zu betrachten, sondern vielmehr auf die einzelnen Glieder und deren Bestimmung besondere Rücksicht zu nehmen. Mit anderen Worten läßt sich dies vielleicht in folgender Weise verständlicher machen: die italienischen Baukünstler haben nur die Gesamterscheinung



Fig. 608. Inneres der Theatiner-Hofkirche.
München.

des Baues im Auge, der einheitlich, gesetzmäßig und wirkungsvoll sein soll; die innere Einteilung und die Einzelheiten müssen sich dann folgerichtig aus dem Ganzen ergeben und sind daher von diesem streng abhängig. Die deutsche Bauweise geht dagegen mehr von den Einzelteilen aus, bildet diese je für sich mit liebevollem Eingehen aus, und es wird dann aus den gewissermaßen selbständig behandelten Teilen erst das Ganze zusammengesetzt, wobei natürlich volle Einheitlichkeit und Uebereinstimmung nicht immer erzielt werden kann. Die deutsche Gründlichkeit, welche auch das „Kleine" sorgsam beachtet, die reiche Phantasie und nicht zuletzt auch der „Freiheitsdrang", der allzu strenger Regelung widerstrebt, sind wohl die tieferen Ursachen dieser Erscheinung; während bei den Romanen, wie wir dies auch in den früheren Zeiträumen gesehen haben, der berechnende Verstand und die — man möchte beinahe sagen: noch von den Römern her ererbte — Hochachtung vor dem „Gesetzlichen" vorwaltet. Die italienische Renaissance ist erhaben-eindrucksvoll, die deutsche gefällig-reizvoll; dort erfaßt man sozusagen mit „einem" Blick die Wirkung,

hier muß man das Einzelne eingehend betrachten. Dort bestand die Gefahr, nüchtern und **trocken** zu werden, hier dagegen jene der Verzettelung ins Kleinliche.

Dieser Gefahr suchten die mit weiterem und freierem Blick begabten deutschen Baukünstler im 16. Jahrhundert zu begegnen, indem sie eine größere Auffassung und ein mehr einheitliches Zusammenfassen anstrebten, um so zu einer wirklich mächtigen Denkmalskunst zu gelangen. Die vielverheißenden Anfänge in dieser Richtung, wie wir sie in dem Rathause und Zeughause zu Augsburg oder in dem Rathause Nürnbergs sehen, wurden jedoch

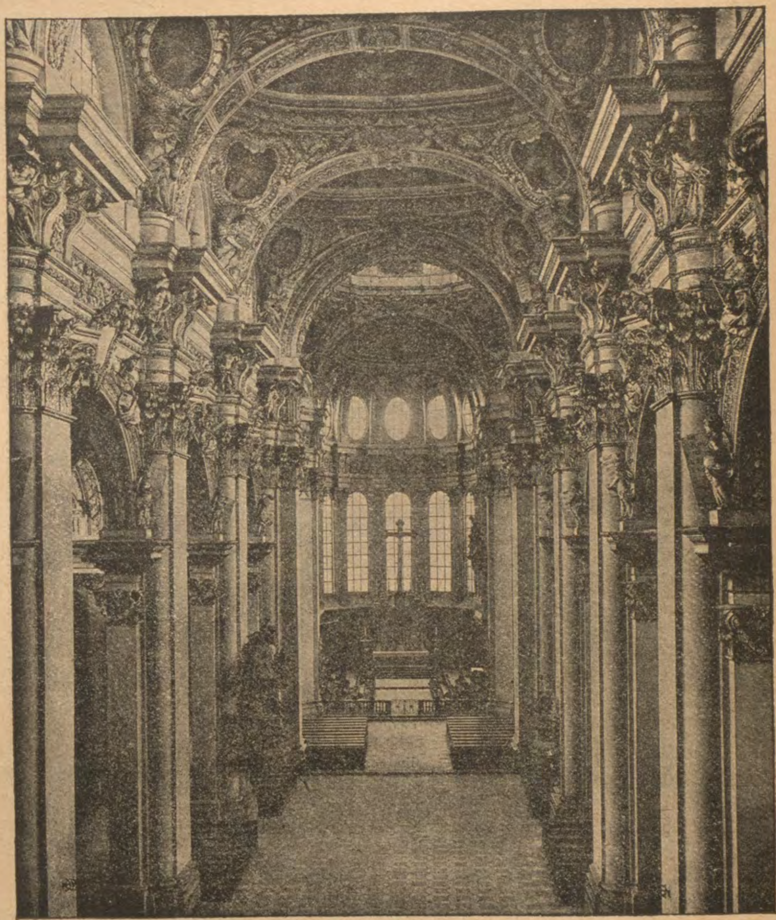


Fig. 609. Inneres des Domes zu Passau.

durch den unseligen dreißigjährigen Krieg unterbrochen, welcher auch der deutschen Kunst die Lebensbedingungen raubte. In dieser Zeit der Not konnte man nicht daran denken, große Denkmalswerke zu schaffen, und die Baukünstler mußten sich damit begnügen, zu „schreiben" anstatt zu bauen; sie verfaßten Bücher, in welchen sie ihre Gedanken niederlegten, weil zur Ausführung derselben keine Gelegenheit sich fand.

Nur die Kleinkünste konnten noch sich einigermaßen erhalten; in Möbeln und Geräten wurden die Renaissanceformen verwendet, ausgebildet und schließlich auch verbildet. Als dann endlich wieder Friede ward, da fehlte es an einem baukünstlerisch geschulten Nachwuchs, und das Kunsthandwerk mußte aushelfen; aus den Kreisen der ehrsamen

Schreiner und Tischler gingen die Baumeister hervor, welche natürlich im Kleinlichen befangen blieben und die gewohnten gewerblichen Formen einfach auf die Bauwerke übertrugen. Erst im 18. Jahrhundert erhob sich das deutsche Bauwesen wieder aus dem Banne des Handwerksmäßigen zur wirklichen Kunst.

* * *

Katholischer Kirchenbau. Die deutsche Baukunst der Renaissancezeit hatte einen weltlichen, und zwar im Süden hauptsächlich bürgerlichen, im Norden mehr höfischen Charakter. Aus den gleichen Gründen, wie in Italien, treten in diesem Zeitraum auch auf deutschem Boden nun wieder die kirchlichen Bauten mehr in den Vordergrund. Abgesehen davon, daß alte Kirchen des Umbaues oder Ersatzes bedurften, führte auch die gesteigerte religiöse Stimmung zu Neubauten, welche dem neuen kirchlichen Geist entsprechen

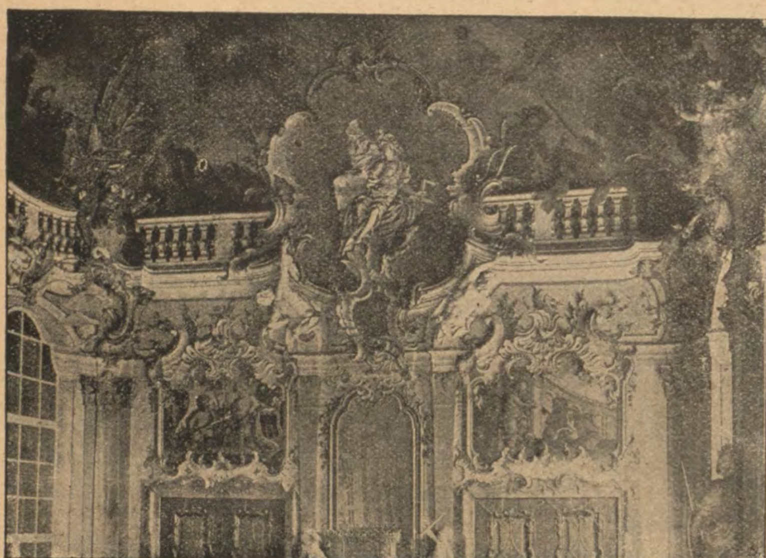


Fig. 610. Sitzungssaal in der Residenz zu Kempten.

sollten. In dem durchwegs katholischen Italien konnte die kirchliche Kunst auch einheitlich sein, anders aber in Deutschland, wo zwei Bekenntnisse einander schroff gegenüberstanden. Nicht nur der verschiedene Geist derselben, sondern auch die verschiedene Art der gottesdienstlichen Uebung mußte notwendigerweise auch auf die Bauweise zurückwirken. Bei den Katholiken ist die Messe und damit im Gotteshause der Altar die Hauptsache; bei den Protestanten ist dies die Predigt, beziehungsweise die Kanzel; dort soll der Gläubige *sehen*, hier nur *hören*. In den katholischen Kirchen konnten Kapellen mit Nebenaltären eingegliedert werden, da auch gleichzeitig mehrere Messen stattfinden können; in den protestantischen ist nur *ein*, die ganze Menge fassender Raum zweckgemäß, weil nur *eine* Predigt möglich ist. Der katholische Gottesdienst geht darauf hinaus, durch Einwirkung auf alle Sinne eine fromme Andachtsstimmung zu erzeugen; der protestantische fordert innere Sammlung und Ruhe, um das Wort Gottes aufnehmen zu können; dort ist daher alles sinnfällig wirksame, Schönheit und Pracht, zweckgemäß; hier soll alles vermieden werden, was die Aufmerksamkeit ablenken könnte. Gerade in der Zeit, in welcher der Kampf zwischen den beiden Bekenntnissen in schärfster Weise geführt wurde, war die katholische Kirche am meisten darauf bedacht, den Vorteil auszunutzen, der darin lag, daß sie auf allen Wegen auf die

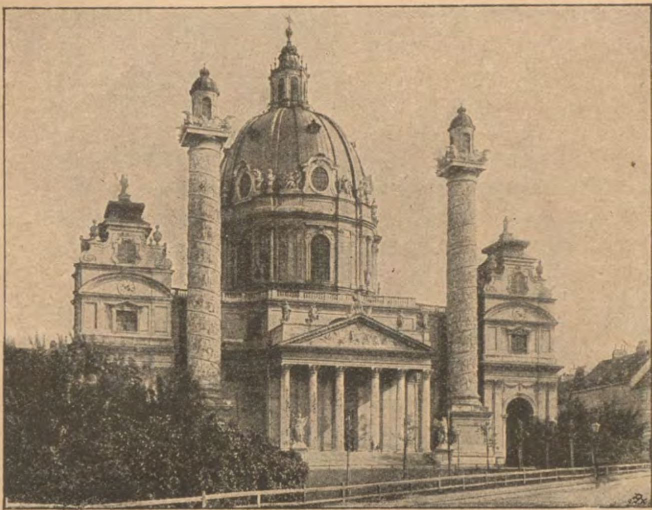


Fig. 611. Karlskirche in Wien.

Seelen wirken konnte; sie machte sich ebenso die bildenden Künste, wie die Musik dienstbar. Wenn die Betrachtung eines schönen Gemäldes zunächst auch nur „ästhetische“ Empfindungen erregt, so können sie doch von der bloßen Erhebung der Seele — ganz abgesehen vom Gegenstande der Darstellung — zur „frommen Erbauung“ hinüberleiten, und damit ist erreicht, worauf es der Kirche ankam: die „Stimmung“. Es war dies ein weitaus leichteres und auch stärkeres Mittel, um die Herrschaft über die Seelen zu erlangen, als wenn man den Geist zum verständigen Erfassen des Wortes zwingen wollte. In der protestantischen Kirche kehrte man aber gerade im 16. und 17. Jahrhundert den gegensätzlichen Standpunkt um so schärfer hervor, damit ja jede Aehnlichkeit mit der katholischen vermieden werde, und manche Eiferer gingen in dieser Hinsicht bis zum Aeußersten, indem sie alles, was irgendwie schmuckhaft war, verwarfen.

Es ist daher begreiflich, daß die kirchliche Baukunst in dem katholischen Süden und Westen und in dem protestantischen Norden und Osten Deutschlands ein ganz verschiedenes Gepräge erhielt. Von wesentlicher Bedeutung für die süddeutsch-katholische Gruppe wurde aber der Umstand, daß nunmehr in allen Dingen der katholischen Kirche Rom weit straffer und einheitlicher die Herrschaft ausübte, als früher, und zwar durch Vermittlung des Jesuitenordens. Bei der Besprechung der italienischen Baukunst wurde dessen Bedeutung und Anteilnahme schon hervorgehoben, doch war beides hier von erheblich anderer Art als in Deutschland. Der Einfluß zeigte sich vornehmlich nur in der Gleichmäßigkeit des Grundgedankens, für welchen der Orden eintrat; die innere Verwandtschaft der Bauten beruht darauf, daß sie alle die gleiche „Zweckbestimmung“ — Erzeugung von Stimmung durch Sinnenreize — hatten; die Mittel dazu konnten innerhalb gewisser Grenzen immerhin verschieden sein. Die italienische Barockkunst vermochte daher auch ihre heimische, bodenständige Eigenart zu behalten, sie entwickelte sich aus dem Volksgeiste und entsprach der Auffassung desselben. Dieser Volksgeist und diese Auffassung waren eben nur in eine bestimmte Richtung gelenkt worden, ohne daß jedoch ein Bruch mit der Vergangenheit und den künstlerischen Ueberlieferungen notwendig geworden wäre. Die Barockkunst hatte sich allmählich und natürlich aus der Renaissance herausgebildet.

Anders verhielt es sich in Deutschland. Die neue Bauweise, welche der Jesuitenorden für zweckmäßig hielt, war nicht nur von katholischem, sondern auch von romanischem Geiste erfüllt und daher eine volksfremde. Die deutsche Renaissance war von weltlich heiterer Art gewesen, und aus ihr ließ sich die neue Richtung nicht entwickeln. Es mußte daher ein völliger Bruch mit der bisherigen Kunstweise erfolgen, und wir sehen daher auch anfänglich die Jesuiten nicht nur als Gegner der deutschen Renaissance, sondern auch der deutschen Kunst überhaupt auftreten, weil diese dem Zwecke nicht dienlich war. Die natürliche Fortentwicklung der letzteren wurde unterbrochen und fremde Grundzüge mußten aufgenommen werden. Erst allmählich gelang es, diese zu verarbeiten und den deutschen Kunstgeist wieder zu Einfluß zu bringen, aber die gewaltsame Unterbrechung der künstlerischen

Ueberlieferung hatte ihn schwer geschädigt. — Eine Bemerkung muß ich hier einschalten. Man spricht vielfach von einem „Jesuitenstil" und meint damit jene Richtung, welche sich durch Ueberladung mit Prunk kennzeichnet. Diese kam aber erst, wie bei Italien erwähnt wurde, nach Guarini-Pozzo im 18. Jahrhundert auf.

Damit hatte der Orden als solcher aber nichts zu thun. Sein bestimmender Einfluß fällt vielmehr in die Zeit vorher, von 1600—1680, und was in dieser geschaffen wurde, ist von der späteren Entartung noch frei. Die erwähnte Bezeichnung hätte also etwa nur in dem Sinne eine Berechtigung, in welchem die Franzosen z. B. von einem Stile Louis XV. sprechen: es ist die kirchliche Bauweise jener Zeit, in welcher die Jesuiten die katholische Welt geistig beherrschten und leiteten.

Da die weltlich-bürgerliche Art der deutschen Renaissance der römisch-kirchlichen Auffassung nicht entsprach, für letztere aber heimische Künstler erst erzogen werden mußten, so

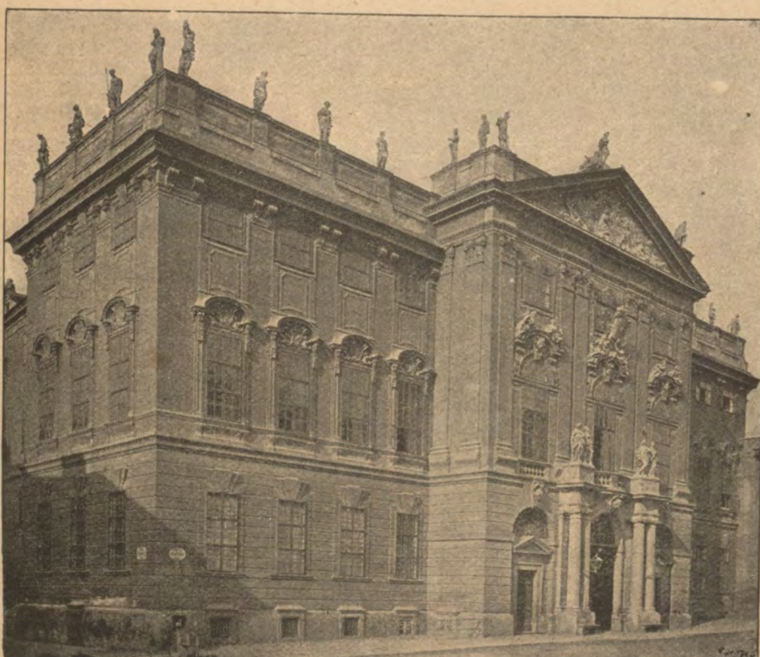


Fig. 612. Palast der k. u. k. ungarischen Garde.
Wien.

ergab sich naturgemäß, daß man Italiener berufen mußte. Die ersten Werke der neuen Richtung finden wir daher in einem geistlichen Fürstentum und in einem Lande, in welchem die Wiedereinbürgerung des Katholizismus am kräftigsten betrieben wurde, in Salzburg und Steiermark; hier wie dort sind sie von italienischen Meistern ausgeführt.

Salzburg. In Salzburg hatte schon Erzbischof Wolf Dietrich die Residenz (seit 1592) ganz im italienischen Palaststil aufführen lassen. Ihre Erscheinung unterscheidet sich wesentlich von jener anderer deutscher Fürstenschlösser der gleichen Zeit; der regelmäßige Grundplan, die Gliederung der Massen, die bedeutenden Abmessungen der Stockwerke, die anschließenden Bogengänge (die Dombögen), das alles ist in italienischem Geiste erfunden.

Umsomehr war dies natürlich der Fall bei dem Dome (erbaut 1614—1634), da ja Scamozzi den Plan desselben entworfen und dessen Schüler Santino Solari die Ausführung übernommen hatte. Wie ich bereits erwähnt habe, war der venezianische Meister für eine

mehr der strengen Einfachheit der Antike entsprechende Formenbildung eingetreten. Diese schlichte und klare auf Raumwirkung und feierliche Würde abzielende Art zeigt auch der Salzburger Dom. Der Grundriß weist romanische Anklänge auf: ein lateinisches Kreuz mit vollkommen quadratischer Vierung, über welche sich die achtseitige Kuppel erhebt; der Chor und die Kreuzarme sind halbrund abgeschlossen, das an die Vierung anschließende Langhaus hat die doppelte Länge seiner Breite, seine Wandflächen sind durch paarweise angebrachte Wandpfeiler gegliedert (Fig. 604), die niederen Seitenschiffe sind je in vier Abschnitte geteilt, das Tonnengewölbe wird durch glatte Gurte gegliedert. Die Verzierung der Gewölbe durch Stuck und Bemalung ist reich, aber nicht aufdringlich, das Hauptlicht fällt unter der Kuppel ein, Anlage wie Einzelheiten zeugen von feinem und sicherem Formgefühl und mit Recht zählt der Dom zu den bedeutsamsten Werken Deutschlands.



Fig. 613. Lustschloß Belvedere.
Wien.

Steiermark. Böhmen. Zu gleicher Zeit entstand zu Graz in dem Mausoleum Ferdinands II. ein Bau von bemerkenswerter Eigenart, die man als wirklich „barock" bezeichnen kann. Mangel an Raum — der Bau ist zwischen der Hauptkirche und Häusern eingekeilt — bedingte schon die Besonderheit der Anlage. Der Grundriß ist ein einfaches lateinisches Kreuz, über dessen Vierung sich eine Kuppel erhebt, neben welche aber noch ein Rundturm für die Wendeltreppe hinter dem Chore gestellt ist, auf der einen Seite schließt sich an den Querarm noch eine ovale Seitenkapelle mit Kuppeldach an. Die Stirnseite wird in vier Pfeiler von jonischer Ordnung gegliedert, zwischen welchen Nischen sich befinden, über der Attika bauen sich zwei ineinander geschachtelte Giebel auf. Die Formen sind wuchtig, aber es herrscht Bewegung in dem Ganzen, welches höchst eindrucksvoll wirkt. Den Bau leitete der Maler Giovanni Pietro de Pomis, ein Schüler Tintorettos; der malerische Zug in dem Werke ist daher erklärlich.

Unter dem Einflusse der aufkommenden italienischen Richtung vollzog sich in Graz eine merkwürdige Umbildung der heimischen Renaissance-Bauweise, welche dort kräftig sich

entwickelt und, wie z. B. im Landhause, gefällige und schöne Werke geschaffen hatte. Es entstand ein eigenartiger Mischstil, indem man italienische Formen ziemlich frei verwertete, sonst aber mit voller Unbefangenheit den eigenen Einfällen folgte.

Die italienische Kunstweise fand auch in Prag Eingang und zwar durch Wallenstein, der für seinen Palast (erbaut 1623—27) ebenfalls italienische Meister berufen hatte. Die Gartenhalle und der große Hauptsaal desselben zählen zu den besten Schöpfungen jener Zeit.



Fig. 614. Bürgerhaus in Innsbruck.

Jesuitenkirchen. Die vorgenannten Bauten wurden von Italienern ausgeführt, und es mußte daher bei diesen selbstverständlich die eigene Schulung der Künstler zum Ausdruck kommen. Die von den Persönlichkeiten unabhängige Einbürgerung der Kunstrichtung und Auffassung erfolgte jedoch bei den Jesuitenkirchen, das heißt: bei diesen tritt der Orden selbst bestimmend für die Durchführung der Bauten auf, dessen Anschauungen, nicht jene der ausführenden Meister, maßgebend sind. Es werden nicht nur Italiener, sondern auch Deutsche und Niederländer dabei beschäftigt, und damit hebt die vorerwähnte „Erziehung" oder Umbildung der deutschen Kunstweise an. — Zwei Hauptwerke kommen in dieser Hinsicht in Betracht. Die Michaeliskirche in München und die Jesuitenkirche in Innsbruck, welche beide selbständige, von den italienischen Schulen unabhängige, wohl aber in römisch-kirchlichem Geiste gehaltene Schöpfungen darstellen und nur in Einzelheiten italienische Formen aufweisen. Der Grundriß hat bei beiden Kirchen einige Verwandtschaft mit jenen von del Gesu in Rom, jedoch nur in den Hauptzügen: daß auf die Gestaltung des Langhauses das meiste Gewicht gelegt wird und die Querarme zurücktreten. Das gewaltige Tonnengewölbe der St. Michaeliskirche und deren eindrucksvolle Stirnseite verdienen besondere Beachtung, während die Innsbrucker Kirche sich durch die Fülle des reizenden, noch maßvoll behandelten Zierwerkes im Innern auszeichnet. Beide Bauten ergänzen sich in dieser Hinsicht gegenseitig, bei dem einen treten die großartige Raumentwicklung und die bedeutenden Maßverhältnisse, bei dem andern der malerische Grundzug hervor. Sie können als die eigentlichen Vertreter des „Jesuiten-Stiles" in dem vorhin gekennzeichneten Sinne gelten und wurden in der That auch vorbildlich für eine Reihe anderer Jesuitenkirchen (Fig. 605 u. 606).

Bei einer weiteren Gruppe von Ordenskirchen, welche hauptsächlich in den Rheinlanden vertreten ist, sehen wir die neue Richtung in anderer Art zur Geltung kommen, und zwar in Umgestaltung gotischer und romanischer Bauten. Es wurden nämlich dem Orden vielfach ältere Kirchen übergeben, die nun mehr oder minder einem Umbau unterzogen wurden. Man behielt die Grundanlage und, so weit als es anging, bestehende Hauptteile bei und beschränkte sich darauf, das Innere sowie die Stirnseite neuzugestalten. Es werden dabei gotische Formen mit den neuen einfach verkleidet und namentlich im Zierwerk tritt diese eigentümliche Mischung zu Tage. Bezeichnend für diese Gattung ist die Jesuitenkirche zu Köln, deren Stirnseite noch das große gotische Fenster mit Maßwerk besitzt, während die Strebepfeiler durch solche in Renaissanceform ersetzt sind, ebenso auch der Giebel umgeformt und wuchtige viereckige Türme mit Laternen die Seiten einfassen.

Eine ähnliche Umbildung ursprünglich gotischer Bauten finden wir in Bonn und in der Pfarrkirche am Hof zu Wien.

Eine dritte Gruppe bilden die nach dem dreißigjährigen Kriege entstandenen Ordenskirchen, welche sich durch eine große Einfachheit der Stirnseiten, klare aber auch nüchterne Gliederung der Massen und eine bewußte, wenn auch nicht immer verständnisvolle Annäherung an die Antike kennzeichnen. Das Aeußere erscheint daher meist ärmlich und nüchtern, nur im Innern entfaltet sich der Prunk. Beispiele dieser Gattung sind die Jesuitenkirchen in Wien (das Innere wurde später von Pozzo umgestaltet), Linz, Klattau u. a.

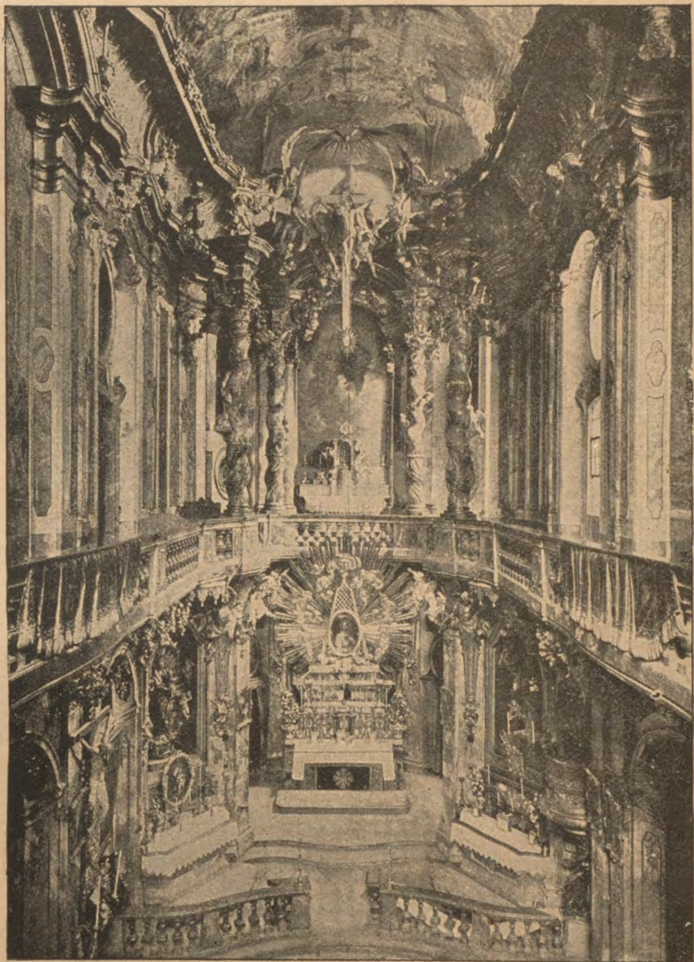


Fig. 615. Inneres der St. Johanniskirche.
München.

Viele der damals entstandenen Bauten sind inzwischen wieder verschwunden und wurden durch geschmackvollere ersetzt. In diese „klassische" Richtung wurde der Orden nicht nur durch seine Gelehrsamkeit gedrängt, sondern auch dadurch, daß seine Kunstweise im Volksthum kein rechtes Verständnis gefunden hatte und daher keine befruchtenden Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Volk bestanden. Man darf eben nicht vergessen, daß bis zur Gegenreformation die weitaus überwiegende Mehrheit des deutschen Volkes, selbst in den Alpenländern, protestantisch war und der Katholizismus sich auch im Süden das Gebiet

erst wieder neu erobern hatte müssen. Aus dem großen Kriege war er unstreitig als der gewinnende Teil hervorgegangen, und die katholischen Länder Oesterreich und Bayern behaupteten zunächst die führende Rolle.

Italienische Baumeister in Deutschland. In diesen und in den geistlichen Fürstentümern regt sich denn auch am stärksten wieder das durch den Krieg unterbrochen gewesene Kunstleben; als dessen Förderer auch die verschiedenen Klöster auftreten, die jetzt neuerlich mächtig und einflußreich wurden. Mehr noch aber als zu Beginn des 17. Jahrhunderts blieb man vorerst auf fremde Künstler angewiesen; in der zweiten Hälfte desselben be-



Fig. 616. Dom in Fulda.

herrschten Italiener das süddeutsche Bauwesen so vollständig, daß nahezu kein deutscher Name uns in der Baugeschichte entgegentritt. Es sind nicht selten ganze weitverzweigte Künstlerfamilien, welche weite Gebiete mehrere Geschlechter hindurch „besetzt" halten.

In München treten in dieser Zeit besonders Enrico Zuccali und Giov. Antonio Viscardi hervor. Von ersterem stammten die Theatinerkirche (Fig. 607 u. 608) und das Schloß Schleißheim, von letzterem die Klosterkirche zu Fürstenfeld. Zuccali war übrigens auch in Salzburg thätig. Die Bauten kennzeichnen sich durch derbe Kraft und Einfachheit, die etwas trocken wirken. Italienische Meister von mehr oder minderer Begabung schaffen auch in Schwaben (Schloß Ludwigsburg) und in Franken, spärlicher sind sie am Rhein, wo die Fortdauer der Kriege mit Frankreich eine rechte Bauthätigkeit nicht aufkommen ließ.



Fig. 617. Schönborn-Kapelle. Würzburg.

Auf österreichischem Boden ist die Baulust um so größer und eine wichtige Rolle spielt hierbei der Hochadel, namentlich jener Böhmens, dessen riesiger Reichtum ihm gestattete, glänzende Paläste zu schaffen. In Prag und Wien entstanden solche in beträchtlicher Zahl; sie zeigen auch einige bemerkenswerte Besonderheiten. Die Formen sind in der Regel von wuchtiger Kraft, Bossenwerk findet in den unteren Teilen häufige Anwendung, an Stelle der Lisenen treten stärkere Glieder, Halb- und Dreiviertel-Säulen, die Teilung und Gliederung der Gebäudeseiten erfolgt durch die Fensteraufbauten; es wird nämlich der Raum zwischen dem Sturzgesimse des unteren und der Sohlbank des oberen Fensters zu einem Schmuckfelde gestaltet und dadurch erscheinen die übereinanderliegenden Fenster sämtlicher Stockwerke zu einem (senkrecht aufstrebenden) Gliede vereinigt.

Unter den in Wien wirkenden Italienern sind Marc Antonio Carnevale und die ungemein zahlreiche Familie Carlone zu erwähnen, deren Mitglieder auch in Oberösterreich, Steiermark und anderen Provinzen thätig erscheinen. Das bedeutendste derselben, Carlo Antonio Carlone (gest. 1708) hat auch das Innere des Passauer Domes geschaffen, der von Carlo Luragho, dem Erbauer zahlreicher Prager Adelspaläste, begonnen worden war (Fig. 609).

Die Ausschmückung des Domes ist geistreich und sorgfältig durchgeführt und zwar hauptsächlich mit Verwendung von Figuren. Carlone bemüht sich dabei, die Verschneidungen der Linien durch dieses Schmuckwerk zu verdecken, so daß die Züge der Baufügung zurücktreten und ein lebendig bewegtes Ganzes entsteht, dessen heiterer Reiz umsomehr anmutet, als die Bildnerei meisterhaft behandelt und auch die übrigen Einzelheiten des Zierwerkes, Kapitäle und Gesimse, fein und maßvoll ausgeführt sind.

Von den Carlones stammen unter anderen auch die Klosterbauten von Kremsmünster, St. Florian, Garsten, Schliersee u. a., bei deren Ausschmückung jedoch bereits zahlreiche Deutsche, einheimische Meister, beschäftigt erscheinen.

Die lange Reihe dieser italienischen Meister, welche den Süden Deutschlands mit Bauten versorgten, schließen Andrea del Pozzo und die Brüder Alessandro, Giuseppe und Antonio Galli-Bibiena ab. Von ersterem war bereits bei der Besprechung der römischen Baukunst die Rede. Wenn auch die Zahl seiner Werke nicht groß ist (der Entwurf zum Laibacher Dom, Jesuitenkirche in Trient, Umgestaltung des Inneren der Jesuitenkirche in Wien, Martinskirche in Bamberg) so übte er doch durch sein Lehrbuch einen weitreichenden Einfluß aus, der allerdings in Italien stärker zu Tage trat als in Deutschland, da man dort mehr Gefallen an den perspektivischen Kunststücken fand, in denen er Meister war.

Von den Galli-Bibiena rühren zwar auch einige Kirchenbauten her, ihr „Spezialfach“ war jedoch der Theaterbau, in welchem die ganze Familie, auch im heimatlichen Italien, zu hoher Berühmtheit gelangte. Ihre zahlreichen Theateranlagen (Bayreuth, Dresden) und in Schriften niedergelegte Entwürfe wurden maßgebend und vorbildlich für den Theaterbau des 18. Jahrhunderts; dem anheimelnden Reiz dieser barocken Schauspielhäuser wird man auch in der That die Anerkennung nicht versagen können. Hochgeschätzt waren die Galli-Bibiena auch als Meister im Entwerfen von Festdekorationen, und ist es daher begreiflich, daß sie, halb Europa durchwandernd, an allen großen und kleinen Höfen Be-

schäftigung fanden. — Wenn auch nicht sehr augenfällig, doch immerhin erkennbar ist der Umstand, daß diese auf deutschem Boden schaffenden Italiener sich doch nicht ganz den Eindrücken und Einflüssen der älteren einheimischen Kunstweise verschließen konnten und einige deutsche Eigentümlichkeiten aufnahmen, was sich namentlich in der Gestaltung der Türme zeigt. So entwickelte sich ein deutsch-italienischer Stil, der sich von dem rein italienischen in mancher Hinsicht unterscheidet und schließlich auch nicht ohne Rück-



Fig. 618. Schloß in Würzburg.

wirkung auf letzteren blieb; insbesondere ist in Oberitalien ein Eindringen des ersteren bemerkbar.

Deutsche Meister. Sandrart. Während Italiener und italienischer Kunstgeist fast ein Jahrhundert lang Süddeutschland beherrschten und die deutsche Kunstweise gleich dem Aschenbrödel verachtet und vergessen im Winkel stand, keimten doch auch die Ansätze zu einer Wiedererneuerung und Erhebung des heimischen Kunstgeistes. Tief gesunken war derselbe allerdings, das Verständnis für Formen, Verhältnisse und Gliederung war den Deutschen fast ganz abhanden gekommen, was ja nicht zu verwundern war, da sich ihnen keine Gelegenheit bot, ihr Können an eigenen Werken zu schulen. Es bedurfte auch wieder fremder Anregungen, um die deutsche Eigenart gegenüber der herrschenden italienischen

widerstandsfähig zu machen, und dieser Anstoß kam von den verwandten Niederlanden her. Einflüsse von dort her hatten sich selbst schon in Werken der italienischen Meister geltend gemacht.

Das Hauptverdienst an der Wiedererweckung des deutschen Kunstgeistes gebührt Joachim Sandrart (1606—1688), der zwar in erster Linie Maler war, aber durch seine Schriften auf alle Zweige der Kunst, so auch auf das Bauwesen einen großen und wohlthätigen Einfluß nahm. Sandrart hatte in Rom und in den Niederlanden studiert und

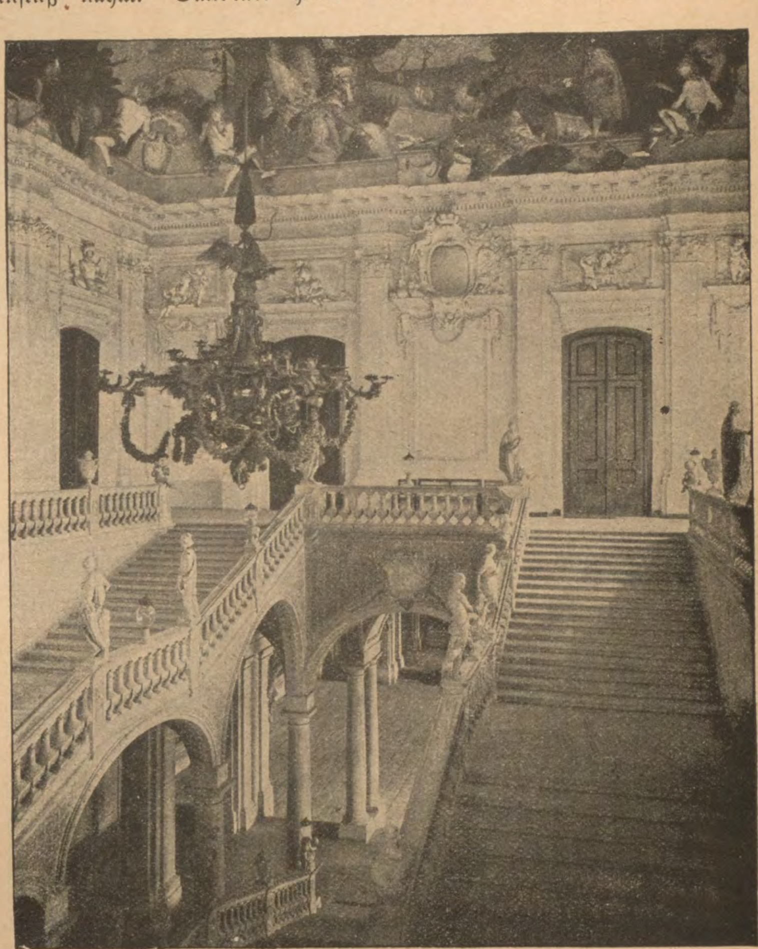


Fig. 619. Schloßtreppe in Würzburg.

geschaffen, in seinen eigenen Werken giebt sich daher auch weniger Selbständigkeit, als vielmehr ein Schwanken zwischen den verschiedenen fremden Richtungen kund. Gerade die Erkenntnis, daß in den fremden Ländern eine dort heimische Kunst blühte, während in der eigenen Heimat eine solche fehlte und der Deutsche daher wohl oder übel fremden Einflüssen unterliegen mußte, bestimmte ihn, wenigstens mit der Feder für die deutsche Kunst einzutreten und seine Landsleute eindringlich zu mahnen, sich wieder zur Selbständigkeit und Selbstachtung aufzuraffen, indem er sie auf die glorreiche künstlerische Vergangenheit des Vaterlandes hinwies. Darin liegt auch der Hauptwert und die Bedeutung seiner Schriften, die sonst eigentlich nichts Neues bieten. Daß er die niederländische Kunst be-

vorzugt und diese immer als vorbildlich hinstellt, erklärt sich leicht daraus, daß es eben galt, der herrschenden italienischen Richtung entgegenzutreten und zu zeigen, daß es auch noch anderwärts eine nachahmenswürdige Kunst gebe. In seiner Lehre von der Baukunst ist nur ein echt deutscher Zug bemerkenswert, der an die Auffassung des romanischen und gotischen Zeitalters anknüpft: er behandelt nämlich eingehend die sinnbildliche Bedeutung der Bauformen, welche er bei der Anwendung der letzteren beachtet wissen will. So erklärt er die korinthische Ordnung, als die „ansehnlichste", für Klöster und Madonnenkirchen geeignet; die jonische, weil sie auf weibliche Körpermaße bezogen sei, passe für Heilige; die römische, weil frech und leichtfertig, für fürstliche Paläste; die toskanische, ob ihres männlich-heldenhaften Charakters für Christus und männliche Heilige. Die Antike ist auch ihm das unerreichte Vorbild und Vitruvius daher für ihn maßgebend, die Gotik betrachtet er als eine Verirrung und „Unordnung", weil die Deutschen „von Geschicklichkeit und Verstand sehr weit damals abgewichen seien".

Sandrart's Beziehungen zu dem pfalzgräflichen Hofe in Neuburg a. D. lassen die Vermutung zu, daß er auf den aus letzterer Stadt stammenden „Maurermeister" Johann Serro eingewirkt habe; welcher als der Erbauer der beachtenswerten Stiftskirche von Kempten (1652) (im Allgäu) genannt wird. Sie stellt eine eigenartige Verbindung einer mit Kuppel versehenen Centralanlage mit einem Langhause dar, das Zierwerk ist einfacher als bei den italienischen Bauten, die Stirnseite ziemlich nüchtern gebildet, dennoch wirkt das Ganze malerisch. Diesem Beispiele eines in selbständiger und zwar mehr deutscher Auffassung geschaffenen Werkes schließen sich freilich zunächst nur wenig andere an, denn allmählich nur vollzog sich der Umschwung, und erst unter Kaiser Josef I. drang die deutsche Kunst wieder zu Ansehen und Geltung durch.

Dientzenhofer. Unter den deutschen Meistern, welche zu dieser Wandlung beitrugen, ist der Bayer Georg Dientzenhofer zu nennen, welcher die merkwürdige Dreifaltigkeitskapelle in Waldsassen baute, deren Grundriß auf dem gleichseitigen Dreieck beruht, dessen Spitzen in Halbbogenform gebildet sind. Wenn auch der Bau als solcher künstlerisch nicht hoch steht, so zeugt er doch für das Bestreben, einen neuen Gedanken zum Ausdruck zu bringen und etwas Eigenes, von dem Herkömmlichen abweichendes zu schaffen. Man mag den Einfall „barock" nennen, aber als Aeußerung selbständiger Erfindungsgabe gebührt ihm Anerkennung. Der gleiche Gedanke lag der Dreifaltigkeitskirche in der Baura bei Lambach (Oberösterreich) zu Grunde, welche 1713—25 erbaut wurde. Bei dieser beruhte alles auf der Dreizahl; der Bau ist dreieckig, hat drei Thüren, drei Altäre, bei der Ausführung und Ausschmückung wurden immer je drei Meister beschäftigt, für die Baukosten waren 333333 Gulden bestimmt. Es sollte eben in allem auf die göttliche Dreieinigkeit sinnbildlicher Bezug genommen werden.

Bedeutender als Georg Dientzenhofer erscheinen seine Söhne oder Neffen (die Verwandtschaft läßt sich nicht klarstellen) Christof und Johann Leonhard. Von dem ersteren stammt die Benediktinerkirche St. Margareth bei Prag, von letzterem die Klosterkirche zu Banz bei Coburg, welche eine ganz eigentümliche Gestaltung des Gewölbes zeigen, die Wandpfeiler sind nämlich übereck gestellt, und die von ihnen ausgehenden Gurten bilden Kurven, welche sich gleich gotischen Rippen an das Gewölbe anlegen. Es wird hier die „barocke" Art Guarinis, alles in krummen Linien zu bilden, von deutschen Meistern aufgenommen und eigenartig verwertet. Auch in der Jesuitenkirche auf der Kleinseite zu Prag, an deren Bau Christof Dientzenhofer beteiligt war, finden sich Anklänge an diese Art; die in großen Verhältnissen gehaltene Kirche zeichnet sich durch schöne Raumwirkung und kräftige Formengebung aus.

In Böhmen regte sich damals überhaupt der deutsche Geist ganz gewaltig und das kam im Bauwesen auch dadurch zum Ausdruck, daß man wieder auf den gotischen Stil zurückgriff. In dieser Richtung war hauptsächlich der Prager Meister Bayer thätig, welcher die Umbauten der Klöster Sedletz (bei Kuttenberg) und Kladrau (bei Mies) ausführte und dabei in Grundanlage wie in Einzelformen die gotische Bauweise, freilich

ziemlich willkürlich und nicht immer mit vollem Verständnis, anwendete. So sonderbar daher auch manche Einzelheiten erscheinen, im ganzen wird doch eine bedeutende Wirkung erzielt, und gerade die Kühnheit und Unbefangenheit, mit welcher der Meister nach eigenen Einfällen die gotische Formensprache verwertet, erscheint erfreulich in einer Zeit, welche das Schulmäßige und Ueberlieferte so hoch hielt.

Fischer v. Erlach. Aus Prag stammt auch der Künstler, welcher gewöhnlich als der Hauptmeister des deutschen Barockstiles und als der „größte" seiner Zeit betrachtet

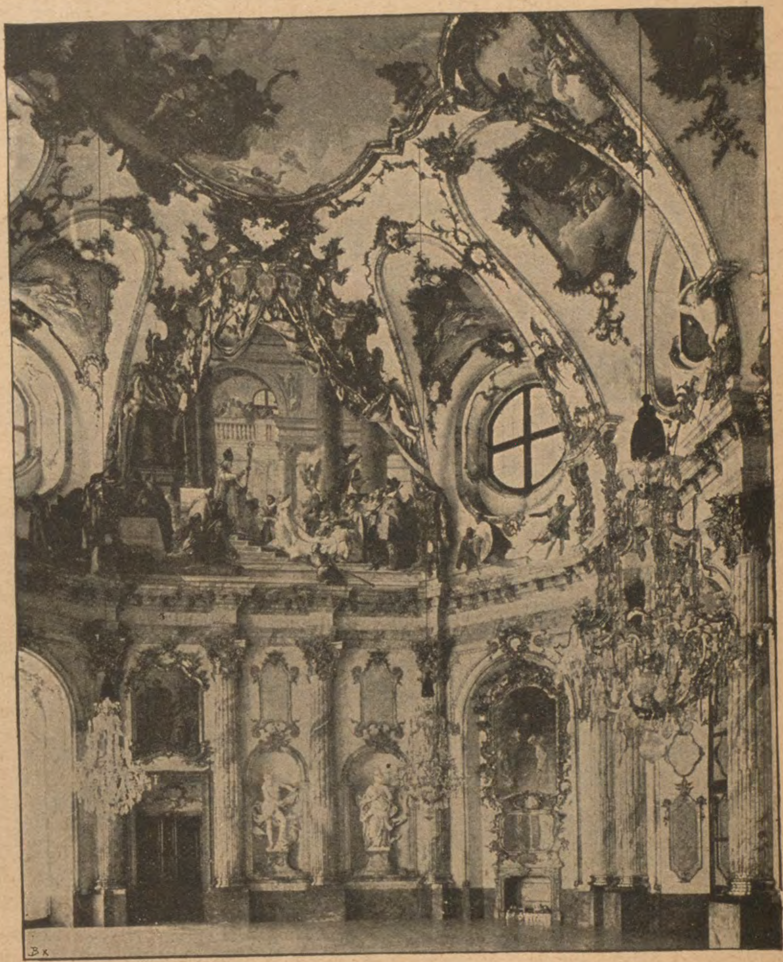


Fig. 620. Kaisersaal im Schlosse von Würzburg.

wird: Johann Bernhard Fischer von Erlach (1650—1723). Die Hauptstätte seiner Wirksamkeit war Wien, dessen Bauwesen seine Eigenart durch ihn erhielt. Doch nicht nur durch seine Bauten, sondern auch durch seine schriftstellerische Thätigkeit übte er einen nachhaltigen Einfluß. In dem Buche „Entwurf einer historischen Architektur" vertrat Fischer Grundsätze, welche von der damals geltenden Lehrmeinung erheblich abwichen. Er anerkennt die Berechtigung jeder Stilart: „man kann einem jeden Volke sein Gutdünken so wenig abstreiten, als den Geschmack"; nur gewisse allgemeine Regeln seien zu beachten, z. B. „die Symmetrie oder daß das Schwächere vom Stärkeren getragen sein muß"; wie

auch „gewisse Umstände in allerhand Bauarten gefallen, als die Größe des Umfanges, die Nettigkeit und Gleichheit in Hauung und Zusammenfügung der Steine". Fischer sieht daher in der Antike keineswegs das ausschließlich maßgebende Vorbild, sondern läßt das Eigenartige und Schöne jedes Stiles gelten. Dieser Anschauung folgte er auch in

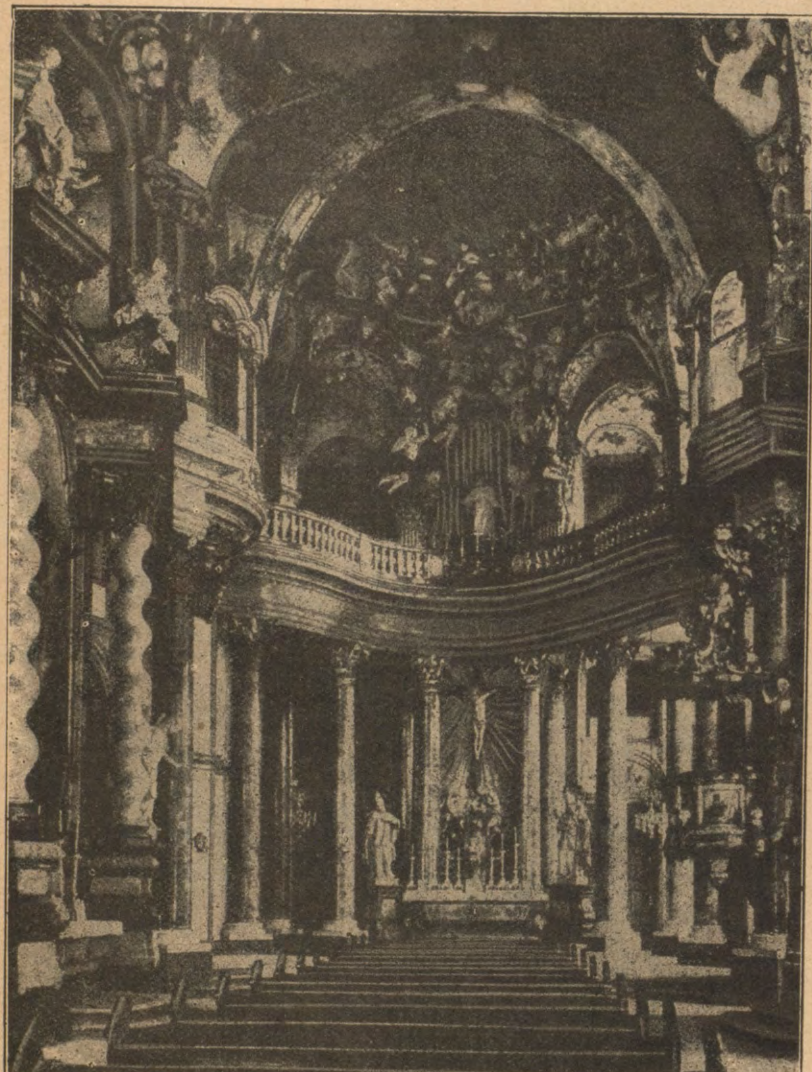


Fig. 621. Hofkapelle im Schlosse von Würzburg.

seinen Werken und gestaltete sie daher nicht nach Maßgabe feststehender Regeln, sondern nur mit Rücksicht auf den Zeitgeschmack. Für ihn ist das „Schöne" wesentlich malerischer Natur, und auf malerische Wirkung geht er daher immer aus, wobei er die Formen nach freien Gutdünken verwertet. Man wird ihm deshalb freilich oft nachweisen können, daß er für diese oder jene Einzelheit irgend ein Vorbild benutzt habe, und wird namentlich allerlei Verwandtschaft mit italienischen und französischen Richtungen herausfinden, doch

deshalb darf man ihm doch nicht selbständige Eigenart absprechen, sie beruht eben in dem Geschick, die verschiedenen Züge wieder zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassen.

Der bedeutendste kirchliche Bau Fischers ist die Karlskirche in Wien, welche jedoch erst nach seinem Tode vollendet wurde. (Unter den früheren Kirchenbauten sind hauptsächlich bemerkenswert die Kollegienkirche in Salzburg und die Peterskirche in Wien). Der Grundriß der Karlskirche zeigt eine eiförmige Centralanlage, an den ovalen Kern schließen sich zwei kurze, viereckig gebildete Seitenarme an, während der Altarraum in der Verlängerung der Längsaxe gestreckt ist. An das Vorhaus legen sich beiderseits lange Gänge an, welche in Verbindung mit den zwei niedrigen Türmen stehen, durch welche Durchfahrten führen. Diese Anordnung hatte den Zweck, eine zu der mächtigen Kuppel im Verhältnis stehende breite Stirnseite zu schaffen, da aber die niedrigen Gänge und Ecktürme doch kein genügendes Gegengewicht zu dem hochragenden Kuppelbau bildeten, so stellte Fischer vor die Kirche noch zwei Ehrensäulen, welche für das Auge den Uebergang von der Höhe zur Breite vermittelten. Mit dieser geistvollen Lösung der Schwierigkeit, welche mit jeder Centralanlage verknüpft ist: den vollen Anblick der Kuppel zu gewähren und doch die Stirnseite mit derselben in ein Verhältnis zu bringen, erzielte Fischer die reizvoll malerische Wirkung, durch welche sich die Karlskirche auszeichnet. Zu dieser tragen aber nicht unwesentlich auch bei die Ausbildung der Attika zu einem Geschoß, die bedeutende Erhöhung des Tambours der Kuppel und die einem antiken Tempel nachgebildete Vorhalle mit sechs Säulen und mächtigem Giebel (Fig. 611).

Eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete Fischer auch in weltlichen Bauten. Als kaiserlicher Hofbaumeister entwarf er die Pläne für das Lustschloß Schönbrunn, sowie für den Umbau der Hofburg, der jedoch nur teilweise ausgeführt wurde. Das bedeutendste und glanzvollste Stück bei demselben ist die sogenannte Winterreitschule. Dieselbe ist ein ungeheurer Saalbau, innen mit einer Säulenhalle, außen in vier Stockwerke gegliedert, mit einem ungemein schmuckreich gestalteten Eckausbau. Von den zahlreichen Adelspalästen sind besonders hervorzuheben jene des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien, (jetzt Finanzministerium) und des Grafen Clam-Gallas (jetzt erzbischöflich) in Prag, dann der Palast der ungarischen Leibgarde, ebenfalls in Wien. Bei dem ersteren ist besonders das Treppenhaus von großer Pracht, während der letztere sich durch schöne Klarheit in der Anordnung der Massen, großzügige Verhältnisse und ebenso maßvolle wie anmutige Behandlung des Schmuckes auszeichnet (Fig. 612). Diese Wiener Paläste gehören unstreitig zu den reizvollsten Schöpfungen der deutschen Barockzeit Ein der Art italienischer Villen entsprechendes Landschloß erbaute der Meister in dem kleinen Lustschlößchen Kleßheim bei Salzburg.

Fischers Eigenart liegt darin, daß er sich nicht durch Regeln, sondern von seinem Kunstgefühl leiten läßt, er geht nicht „methodisch“, sondern „empirisch“ vor, d. h. er versucht je nach den gegebenen Umständen die Aufgabe in der leichtesten Form zu lösen. Dieses Anschmiegen und Anpassen an die Verhältnisse, die volle Beherrschung der Formensprache, die freie und sichere Anordnung der Massen, die Rücksicht auf schöne Raumwirkung und gefällige Bewegung der Linien sind hauptsächlich bezeichnend für Fischers Kunstweise.

Hildebrand. Neben ihm erscheint jedoch noch ein Wiener Meister von großer Bedeutung, der auch seinerzeit an Ansehen dem Fischer gleichstand, wenn nicht gar, wie es den Anschein hat, übertraf. Es ist dies Johann Lucas von Hildebrand (1666—1745), der zwar in Italien seine Ausbildung erhalten hatte, in seinen Schöpfungen sich aber doch von deutschem Geiste beseelt erwies. Sein Hauptwerk ist das Lustschloß Belvedere, für den Prinzen Eugen von Savoyen erbaut, das weniger durch große Verhältnisse, als vielmehr durch die reiche und feine Durchbildung der Zierformen eine schöne Wirkung erzielt (Fig. 612). Die Anlage und die innere Eintheilung sind mustergiltig, ein langgestrecktes Rechteck mit oval-achteckigen Pavillons an den Ecken und einem Mittelbau, der nach der Gartenseite zu vorspringt, nach der Hofseite einen Vorbau für die Auffahrtsrampe hat.

Der Mittelbau, die Seitenflügel und Pavillons haben je für sich besondere Dächer, so daß die Umrißlinie bewegt gegliedert erscheint. Das Gebäude ist zweigeschossig, nur der Mittelbau, welcher den großen Saal enthält, erhebt sich zum dritten Geschoß. Zu dem Bau, welcher auf einer Anhöhe steht, stimmt auch vortrefflich die Gartenanlage, die den Abhang hinabzieht und hier durch einen eingeschossigen Nebenbau abgeschlossen wird, der im Innern ebenfalls prächtig ausgestattete Räume aufweist.

Andere österreichische Meister. Die Richtung, welche die beiden Vorgenannten eingeschlagen hatten, blieb für die Wiener Bauweise auf lange Zeit hinaus maßgebend und es erstanden nicht nur weitere Paläste von geschmackvoller Art, sondern auch die



Fig. 622. Rathaus in Augsburg.

gewöhnlichen Bürgerhäuser erhielten ein heiteres und zierliches Aussehen, sowie jene auf Bequemlichkeit, Helligkeit und Geräumigkeit abzielende innere Anlage, welche Vorbedingung der Behaglichkeit ist, leider aber in der Neuzeit gänzlich verschwindet (Fig. 614).

Außerhalb der Hauptstadt begegnen wir aber auch tüchtigen Meistern, die ganz Bedeutsames zu leisten vermochten; wie Jacob Prandauer († 1727) aus St. Pölten, der Erbauer der Stiftskirche und des Klosters zu Melk, dann Anton Gump in Innsbruck, oder dessen merkwürdiger Nachfolger, der Pfarrer Franz Penz, welcher die Umgebung von Innsbruck, das Stubai- und Wipptal, mit nicht weniger als 14 Kirchen versorgte. Die Stiftskirche Melks ist eine beachtenswerte Schöpfung, schwungvoll und malerisch im Aufbau mit reichem stimmungsvollen Schmuck im Innern. Das Ganze ist einheitlich empfunden und ausgeführt, das Bauliche steht im vollen Einklang mit dem Bildnerischen und Malerischen und erzielt dadurch eine mächtige Wirkung. Auch in den Einzelheiten

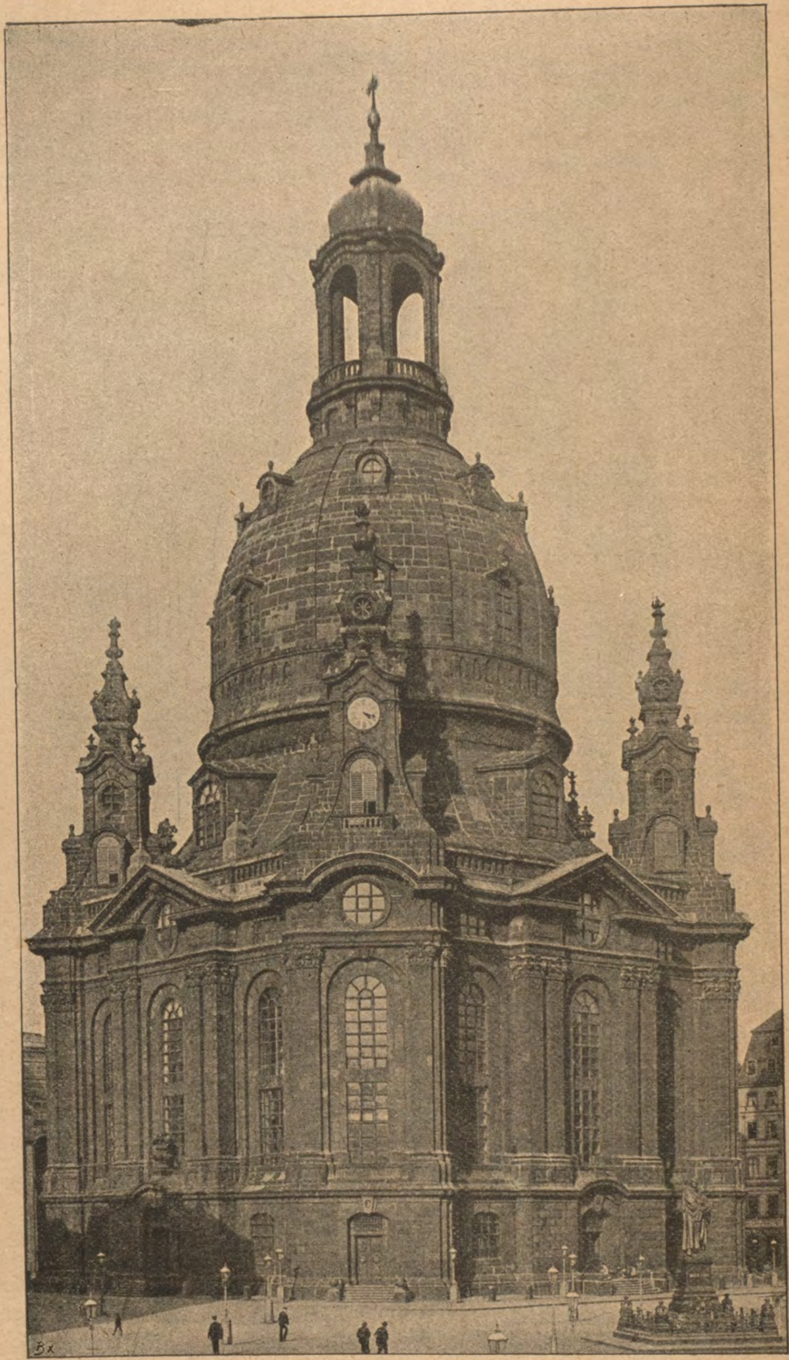


Fig. 623. Frauenkirche in Dresden.

bekundet Prandauer ein sicheres Formgefühl und hohes Können, insbesondere meisterhaft ist seine Behandlung der Profile, in welcher er eine unerschöpfliche Erfindungsgabe bekundet.

Von Gump stammen die St. Jacobs- und die Johanneskirche, sowie das Landhaus in Innsbruck, Bauten, die sich durch den Ausdruck von Kraft, der bisweilen etwas schwerfällig wirkt, und durch klare Raumverteilung auszeichnen. Die Jacobskirche zeigt ein breites Langhaus (ohne Seitenkapellen) das in vier Felder geteilt ist, das dritte ist seitlich durch Halbkreisnischen zu einer Art Querschiff erweitert, über den ersten drei Feldern erheben sich ovale Kuppeln, über dem vierten eine stattliche Rundkuppel. Die einfache und klare Anordnung wirkt hier günstig, auch stimmen die schweren Formen besser zu den Größenverhältnissen, als bei der kleinen Johanniskirche (einschiffig mit rundem Chor, mit einer schönen offenen Vorhalle), die abgesehen von diesem Umstande einen reizenden Eindruck macht.

In Steiermark wurde der bereits an früherer Stelle erwähnte malerische Mischstil nunmehr von deutschen Meistern weiter gepflegt, während in Böhmen Kilian Ignaz Dientzenhofer (1690—1752) die von seinem Vater angebahnte Richtung ebenfalls im Sinne des Malerischen verständnisvoll und geschickt ausbildete, und in Prag das Bauwesen ebenso beherrschte, wie Fischer v. Erlach jenes in Wien. Durch schwungvolle Linienführung und feine Profilierung, überhaupt durch ungemein gefällige Durchbildung des Zierwerkes verleiht er seinen Werken den Reiz hoher Anmut, die jedoch auch der Kraft nicht entbehrt.

Nach dem Jahre 1720 erscheinen auf österreichischem Gebiete die Italiener bereits ziemlich vollständig verdrängt und deutsche Meister beherrschen das Bauwesen mit erfreulicher Selbständigkeit und Frische. Es mag vielleicht zugegeben werden, daß sie weniger „korrekt“ und formrein arbeiteten, als die Italiener, die ihre Kunstregeln niemals ganz vergaßen, aber diese Eigenwilligkeit der Deutschen, ihre flotte Unbefangenheit und selbst auch die manchmal auftretende Unbeholfenheit fließen aus der größeren Regsamkeit der Einbildungskraft, die wieder Erfindungsgabe zeugt, aus der ernsten Gedankentiefe, mit welcher jede Aufgabe gründlich erfaßt wird und aus dem Bestreben, den eigenen Gedanken auch einen eigenen Ausdruck zu geben.

Bayern. Diese trefflichen Eigenschaften der Barockbaumeister werden leider selten gewürdigt, und doch hätte man alle Ursache, auf diese Zeit des Ringens deutscher Kunst stolz zu sein. In Oesterreich zollt man noch am meisten diesen Künstlern Anerkennung, auf welche jedoch mit vollem Recht auch jene Meister Anspruch haben, welche in Bayern, Schwaben, Franken und in den Rheinlanden wirkten.

So besaß München in Josef Effner († 1745) einen Baukünstler von hervorragender Begabung und feinsinnigem Geschmack, der namentlich in der Ausgestaltung des Innern seiner Bauten eine ungemein glückliche Hand besaß. Die Durchbildung des Schmuckwerkes ist meist von einer entzückenden Anmut, deren anheimelnder Reiz noch dadurch gesteigert wird, daß sich in demselben das deutsche Empfinden, eine sinnige Heiterkeit, kundgiebt, die von der mehr leeren und hohlen Prunkhaftigkeit der Franzosen wohlthuend absticht. Die beiden Gartenschlößchen im Nymphenburger Parke (Pagodenburg und Badenburg) zählen zu diesen liebenswürdigen Schöpfungen. Von großartiger Anmut ist auch das Innere des Lustschlosses Schleißheim, und durch vielgestaltigen Formenreichtum zeichnet sich der Preysingsche Palast aus, eine der besten Arbeiten jener Zeit.

Neben Effner erscheint noch Johann Gunezrainer als tüchtiger Baumeister. Die Bedeutung dieser Deutschen für Münchens Bauwesen wird meist verkannt, während man den gleichzeitig dort thätig gewesenen Franzosen Cuvilliés über Gebühr hervorhebt. Allerdings verstand es dieser selbstgefällige Mann besser, seine „Verdienste“ ins helle Licht zu stellen, so daß ihm ein Einfluß zugeschrieben wird, den er thatsächlich nicht besaß.

Asam. Weniger in Bauausführung, dagegen aber in Ausgestaltung der Innenräume leisteten Hochbedeutsames die beiden Brüder Cosmas Damian Asam († 1742) und Egyd Quirin Asam († 1746), Söhne des Hans Georg, der als Maler in Tirol und später

als Lehrer der Baukunst in Prag thätig war. Sie hatten sich in Rom ausgebildet und erscheinen seit 1715 in München. Cosmas war Maler, Egyd Bildhauer und Stuckarbeiter, und so ergänzten sich Beide in glücklicher Weise. Ihre ungemein zahlreichen Arbeiten finden sich in ganz Süddeutschland; aber nicht nur die Zahl sondern auch die Fülle von Gedanken und die überquellende Erfindungsgabe, die in diesen Werken sich kundgiebt, ist bewundernswert. Die Ausschmückung des Domes zu Freising, dann jene der Klosterkirche

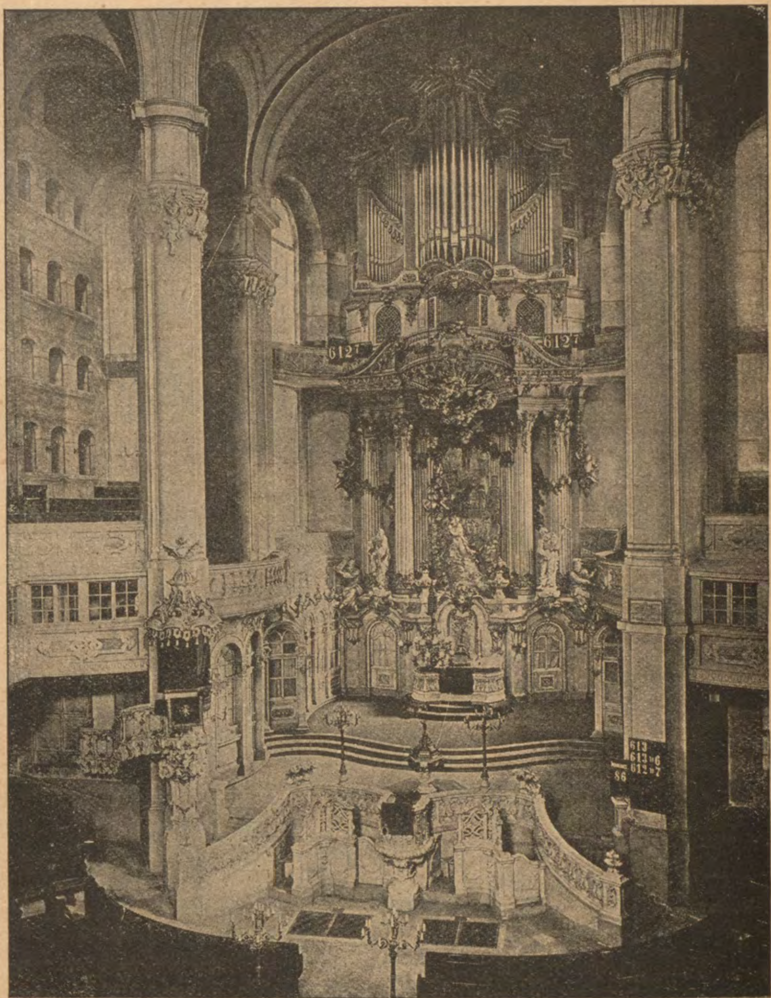


Fig. 624. Inneres der Frauenkirche in Dresden.

zu Metten sind in dieser Beziehung besonders hervorzuheben. Die bedeutendste Schöpfung der Beiden ist jedoch die Johanneskirche in München (Fig. 615). Schon die Gestaltung der Schauseite ist eigenartig und eindrucksvoll, noch mehr aber gilt dies von dem Innern, in welchem die deutsche Barockkunst das Aeußerste geleistet und selbst die italienische eines Guarini und Pozzo überboten hat. Die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstzweigen sind verwischt; Baufügung, Malerei und Bildnerei wirken so innig zusammen, daß die eine die Aufgabe der anderen übernimmt, nur um ein einheitliches malerisches Gebilde zu schaffen.

Im Baulichen herrschen die runden und geschwungenen Linien ausschließlich vor, weil dadurch der enge Raum für das Auge erweitert erscheint; dieser Absicht dient noch mehr das Deckengemälde, das in gewagter Unteransicht allerlei, anscheinend in den unendlichen Raum aufsteigende Bauten giebt. In der meisterhaften Behandlung dieser Formenfülle zeigt sich das künstlerische Können der beiden Asams auf seiner vollen Höhe. Von dem Standpunkte aus, daß jeder Kunstzweig seine bestimmt begrenzte Aufgabe und für diese seine Regeln hat, wird man freilich diese Schöpfung „verwerflich“ finden; gerechterweise

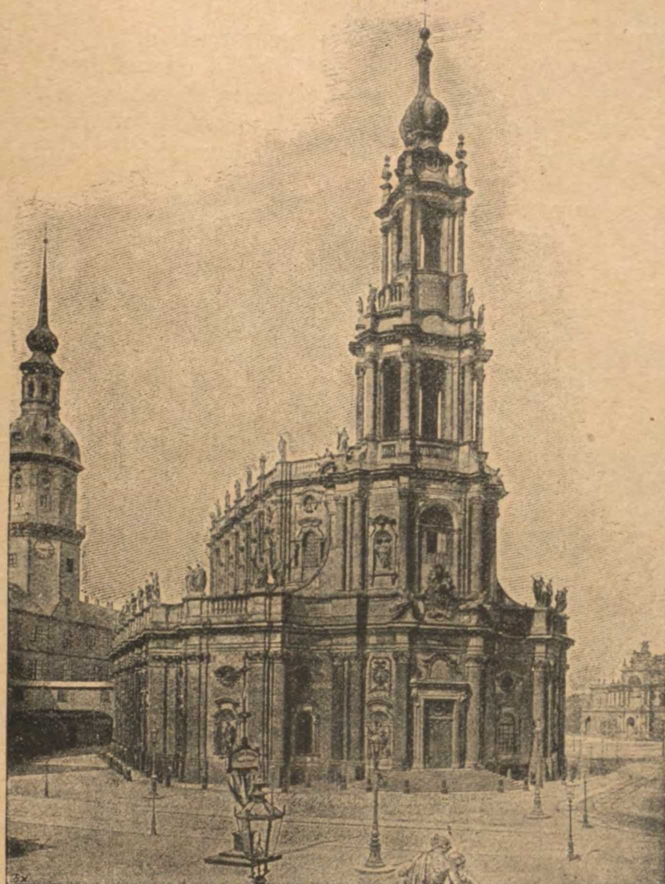


Fig. 625. Katholische Hofkirche in Dresden.

muß man sie aber nach dem Geiste ihrer Zeit beurteilen, und jedenfalls wird der Unbefangene zugestehen, daß diese Freude am Gestalten und an der malerischen Wirkung wohlthuender berührt, als die trockene Nüchternheit einer an starren Regeln ängstlich festhaltenden Kunstweise. Die frohe Gefallsamkeit ist immerhin geistvoll erdacht und lebendig empfunden.

Schwaben. Auf schwäbischem Boden herrschte eine nicht minder rege Schaffensfreudigkeit wie in Oesterreich. Augsburg besaß eine stattliche Anzahl von Baumeistern, welche der Stadt ein gewisses malerisches Gepräge verschafften. Das meiste zur Belebung der Bauthätigkeit trugen die zahlreichen Klöster und Stifte bei, die hier blühten und gediehen. Im Besitze fürstlicher Mittel vermochten sie auch der Kunst fürstengleiche Gunst

zu erweisen, und in den Reihen der Ordensleute selbst erwachte die Lust, sich selbstschaffend in künstlerischen Aufgaben zu bethätigen. Der fleißige und wanderfrohe schwäbische Stamm lieferte dazu auch tüchtige und geschulte Handwerksleute. Unter den hier thätigen Meistern treten die Bregenzer Franz und Ferdinand Beer mehr hervor, letzterer der Schöpfer der Stiftskirche von St. Gallen, welche eine glückliche Verbindung von Langhaus- und Centralbau darstellt und durch schöne Raumwirkung sich auszeichnet. Nicht minder beachtenswert ist, gleichfalls auf Schweizer Boden, die Klosterkirche des Wallfahrtsortes Maria Einsiedeln. Im Allgäu sind die Klosterkirche zu Irsee und die fürstäbtliche Residenz in Kempten zu erwähnen (Fig. 610).

Franken. Mitglieder der Familie Dientzenhofer spielen auch im katholischen Frankenlande eine hervorragende Rolle. Johann Leonhard erscheint bei dem Umbau des Cistercienserklosters Ebrach und dem Bau der Residenz in Bamberg beschäftigt und erweist sich dabei von etwas nüchterner Auffassung; sein Bruder Johannes ist der Erbauer des Domes zu Fulda (1712), welcher eine der vorzüglichsten Schöpfungen dieser Zeit ist (Fig. 616). Die

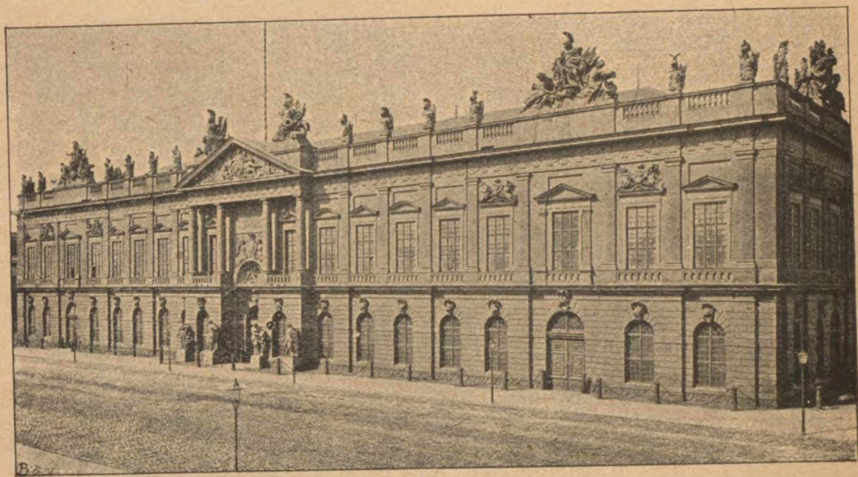
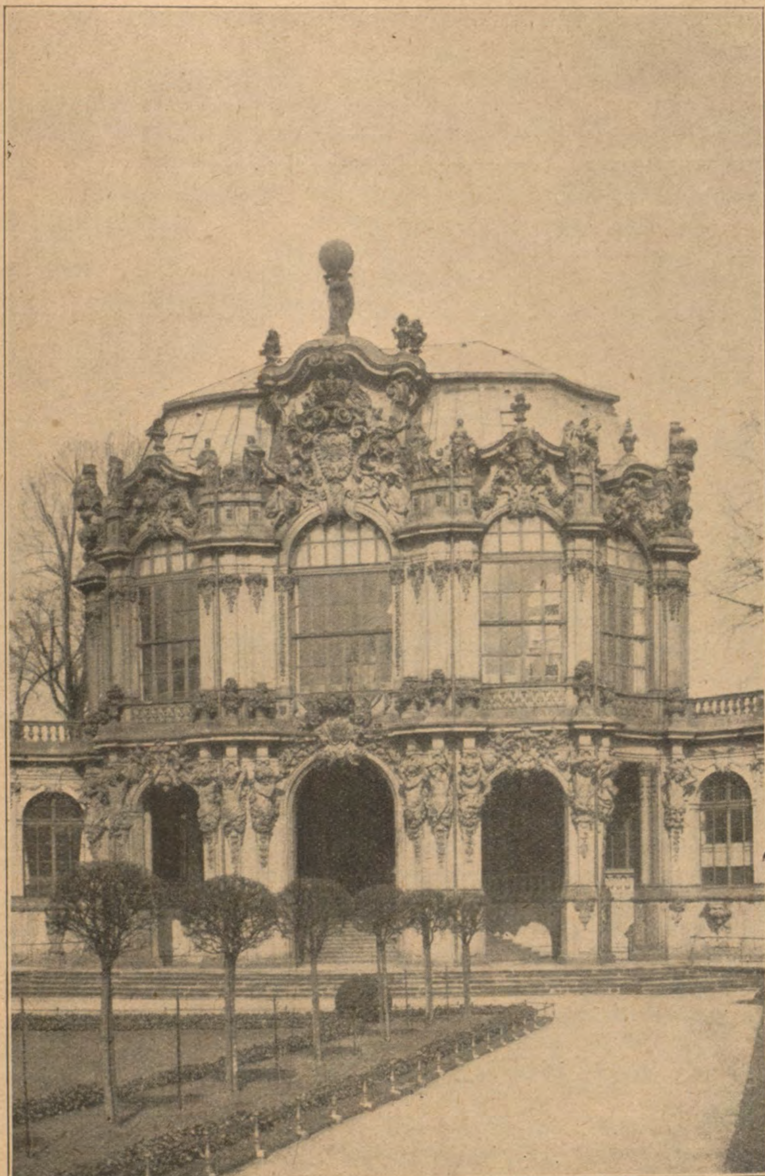


Fig. 626. Zeughaus in Berlin.

Anlage zeigt eine dreischiffige Basilika mit zwei einschiffigen Querarmen, mit einer Hauptkuppel über der Vierung und kleinen Kuppeln über den in die Seitenschiffe eingebauten Kapellen. An der Stirnseite stehen die zwei Türme an den Stellen, welche dem Hauptschiffe entsprechen, so daß neben ihnen noch Eingänge zu den Seitenschiffen frei bleiben, während die Ecken zwei quadratische Kapellen bilden. Klare Einfachheit und edles Maß in der Behandlung der Einzelformen, insbesondere auch eine mustergiltige Anordnung der Beleuchtung zeichnen den Bau aus.

Würzburg. Der bedeutendste fränkische Baukünstler ist jedoch Johannes Balthasar Neumann (1687—1753), der in Würzburg die prächtige Residenz erbaute. Den fürstbischöflichen Stuhl hatte damals Johann Philipp aus dem altrheinischen Geschlechte der Schönborn inne, welches in Mitteldeutschland insofern eine große Rolle spielte, als seine Mitglieder die wichtigsten Bistümer inne hatten. Schon Großoheim und Oheim des Vorgenannten waren Kurfürsten von Mainz gewesen, nachdem sie vorher Würzburg, Worms und Bamberg inne gehabt hatten, und seine Brüder besetzten die Stühle von Bamberg, Speyer, Constanz, Worms und Trier. Das gräfliche Haus Schönborn bildete somit eine „Macht", welche über die reichen Mittel der geistlichen Fürstentümer verfügte. Da es auch in Oesterreich begütert war, so finden sich auch dort (u. a. in Wien) Spuren ihrer Baulust und Prachtliebe. Letztere bekundete Fürstbischof Johann Philipp in der Erbauung



Pavillon aus dem Zwinger zu Dresden.

der Schönbornkapelle, die als eine Familiengrabstätte gedacht war, und in der Residenz, mit deren Ausführung Neumann betraut wurde, welcher allem Anscheine nach die Wiener Bauten Fischers und Hildebrandts gründlich studiert hatte. Während an der Schönbornkapelle fast ein Uebermaß von Prunk (namentlich durch Verwendung farbigen Marmors) bei sehr feiner und glatter Behandlung der Formen auftritt, zeichnet sich die Residenz durch eine maßvollere Verwertung des immerhin noch ungemein reichen Schmuckwerkes und eine dadurch erzielte vornehme Großartigkeit aus. Schon die Ausdehnung des Baues, er ist 167 m lang, ist bedeutend; das Hauptstück, der Mittelbau, zeigt im Untergeschoß sechs Säulenpaare toskanischer Ordnung, welche den Balkon tragen, die Fläche des Obergeschosses ist durch sechs Säulen mit romanischen Kapitälen gegliedert und enthält drei Rundbogenfenster, über den Säulen erhebt sich ein geschweifter Prunkgiebel. Die Wandflächen der Flügelbauten gliedern Wandpfeiler und Halbsäulen, im Erdgeschoß sind sie gequadert. Gurtgesimse und Hauptgesimse weisen eine vollendet schöne Profilierung auf. Besonders sorgfältig sind die Fenster behandelt, deren Schmuckformen eine edle, von Uebertreibung sich fernhaltende Durchbildung erkennen lassen. Ein Prachtstück des Baues ist der Treppen-

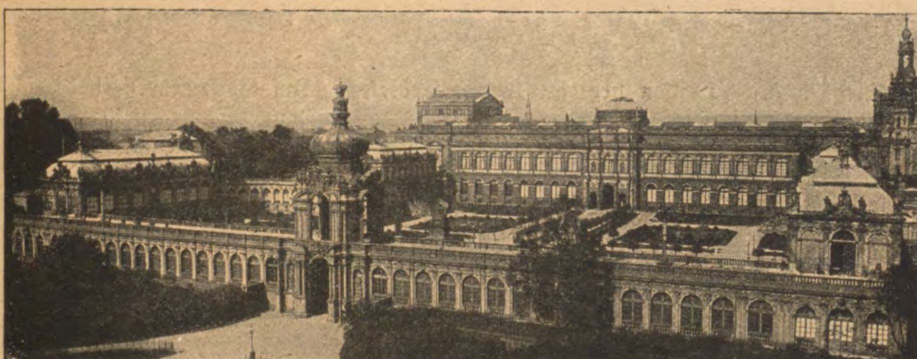


Fig. 627. Der Zwinger in Dresden.

raum (mit Wandgemälden Tiepolos), der in vornehmer Schmuckhaftigkeit und malerischer Wirkung kaum übertroffen werden könnte. An das Treppenhaus schließt sich der große Festsaal an, dessen Fülle von Zierwerk bereits jene unruhig bewegten Formen aufweist, welche man „Rokoko“ zu nennen pflegt. Noch mehr ist dies der Fall bei den Prunkgemächern der Flügelbauten; alles biegt, schweift, krümmt sich, die Linien werden zerhackt und gekerbt, kurz, es herrscht eine wildstürmische Bewegung. Die Kapelle ist in gleichem Sinne schwungvoll in den Formen und farbenlustig ausgeführt, ein malerisches Gebilde, mehr von einer gewissen sinnlichen Glut durchhaucht als fromm empfunden. Tiepolo hat auch hier die Gemälde geliefert, zu deren leuchtenden Farben jene des kostbaren Marmors, der roten Säulen mit Bronzekapitälen, der schwarzen Galeriebrüstungen, der bunten Altäre wirksam stimmen (Fig. 617 bis 621).

An einer weiteren Reihe von Kirchen, Klosterbauten und Schlössern erscheint Neumann beteiligt; auch auf den Wohnhausbau in Würzburg hatte er Einfluß, da dort seit 1722 eine Baukommission eingesetzt worden war, der alle Pläne vorgelegt werden mußten und welche die früher beliebten Ueberbauten, Giebel und Ecken nicht mehr duldete. Eine ansehnliche Schule schloß sich ihm an und sicherte die Fortdauer seiner Kunstweise in Franken und am Rhein für längere Zeit. Neumann ist eine künstlerische Erscheinung von hochbedeutender Eigenart. Man hat ihn auch den Hauptmeister der Rokoko-Bauweise genannt, obwohl man im Grunde genommen von einer solchen nicht sprechen kann, da das Wesen des Rokoko doch nur in den Zierformen zum Ausdruck kommt. Daß die „Symmetrie“

durch den „Rhythmus", das Ebenmäßige durch das Wechselmäßige, überall ersetzt wird, darin liegt das Grundgesetz des Rokoko, aus dem sich alle weiteren Eigenheiten ergeben: die Verflüchtigung aller festen Formen, das überschwänglich Gewundene und Geschwungene aller Linien, die Muschelbildung der Flächen, die Gestaltung des Rahmenwerkes zu einem lebendigen, pflanzenhaften oder tierhaften Organismus. In dem Zierwerk der Neumannschen Schöpfungen findet sich all dies wohl vor, doch überwuchert und erdrückt es noch nicht in dem Maße das eigentlich Bauliche, wie in gewissen französischen Werken. In der Erfindung von Zierformen war der Geist Neumanns (er entwarf stets alle Einzelheiten, auch der Einrichtung, selbst) unerschöpflich, und man muß wahrhaftig diese unermüdliche Phantasie bewundern, die immer Neues bieten konnte. Auch hat Neumann jene gewisse Neigung für geheimnisvoll seltsame Grundanlage-Gestaltungen, wie sie Guarini besaß, dagegen aber finden wir bei ihm auch den Sinn für regelrechte Anordnung und für großzügige Kraft der Formen ausgeprägt, also Eigenschaften, welche nicht rokokomäßig sind.

Von Bauten, welche der von Neumann angebahnten Kunstrichtung angehören, sind insbesondere zu nennen Schloß Brühl am Rhein, die Schlösser zu Münster in Westfalen und in Trier.

* * *

Die Baukunst in den protestantischen Gebieten. Im Vorstehenden habe ich die Entwicklung des süddeutsch-katholischen Barockstiles zu schildern versucht und wende mich nun der Betrachtung des Bauwesens in den protestantischen und norddeutschen Gebieten zu. Im Süden läßt sich der Herrschaftsbereich der Bekenntnisse dahin kennzeichnen, daß in den Landen der Fürsten der Katholizismus vorherrschte, während die freien Reichsstädte Stützpunkte des Protestantismus waren. Nun hätte man nach der künstlerischen Vergangenheit derselben allerdings erwarten können, daß auch in diesem Zeitraume das Kunstleben fortdauern würde, dies war jedoch nicht der Fall. Die Lage der Städte und der Bürgerschaft war schon zu Ende des 16. Jahrhunderts nicht danach angethan, um die Baulust zu fördern, und der Protestantismus verschmähte es, die Kunst zu Werbezwecken zu benutzen. Während die Jesuiten die alten Kirchen umbauten, um sie — wenigstens im Innern — dem Geiste der neuen Zeit anzupassen, das heißt, sie „stimmungsvoll" zu gestalten, begnügten sich die Protestanten, um den Erfordernissen ihres Gottesdienstes zu entsprechen, mit zwar praktischen, aber wenig künstlerischen Einrichtungen, wie beispielsweise der Anlage beweglicher Rücklehnen der Bänke, welche umgeklappt werden konnten, damit während der Predigt alle nach der seitlich im Langhause befindlichen Kanzel gewendet sitzen, nach derselben sich dann wieder dem Altare zukehren konnten.

Dies war selbst in Augsburg der Fall, wo immerhin noch die Kunst wenigstens auf weltlichem Boden Pflege fand. Dabei hielt man jedoch im wesentlichen an dem Stile der Renaissance fest, und zwar nicht an der eigentlich deutschen Richtung derselben, sondern an der oberitalienischen, wie sie Alessi und dessen Schule ausgebildet hatte. In diesem Sinne schuf der Augsburger Meister Elias Holl seine Bauten, bei denen er, wie Sandrart sagt, „die prächtige Ueppigkeit der italienischen Gebäude mit der in Deutschland hochnötigen Sparsamkeit überaus wohl zu temperieren" verstand. Das Rathaus und das Zeughaus in Augsburg lassen diese Anlehnung an Italien deutlich erkennen; abweichend von den Eigenschaften der deutschen Renaissance wird die Einheitlichkeit, das heißt die Abhängigkeit der Einzelteile vom Ganzen, sowie wagerechte Gliederung der Massen und deren Geschlossenheit stärker betont (Fig. 622).

Ebenso verfuhr Nürnberg, wo man gleichfalls die schmuckhafte heimische Bauweise mit einer strengeren und einfacheren, nach oberitalienischen Vorbildern auf Größenwirkung abzielenden vertauschte, wie dies an dem Rathause (1613—19) ersichtlich ist, bei dem der Baumeister auf die übliche Fülle des Zierwerkes verzichtete und durch großzügige Linien, klare Verhältnisse und kraftvolle Formen die Wirkung hervorbringt.



Fig. 628. Die Hedwigskirche in Berlin.

Man kann die Lage ungefähr dahin kennzeichnen: was an Gutem noch vor dem Kriege entstand, gehört der Renaissance an, während des Krieges verlernte man alles, und nach demselben entstand zunächst — nichts Gutes.

Der Umschwung zum Besseren begann, als auch in der protestantischen Kirche eine Vertiefung der religiösen Empfindung, mehr Innerlichkeit an Stelle theologischer Spitzfindigkeiten und Wortklaubereien trat, mit welchen die Eiferer ihrer Sache nur geschadet hatten, weil dabei das Volk keine Befriedigung des Bedürfnisses nach stimmungsvoller Erbauung fand. Mit der Wendung zur innerlichen, milden Frömmigkeit kamen auch die Künste wieder zu Ehren, denn jene bedurfte auch des Ausdruckes und diesen fand sie zunächst in Dichtung und Musik, dann auch in den bildenden Künsten. Damals entstanden jene ergreifenden Kirchenlieder, bei denen Wort und Weise wahrhaft Erbauung erzeugen konnten. — Die Baukunst zeigt freilich sich vorerst noch unbeholfen, um dem neuen Geiste gerecht zu werden, und man greift daher zu dem Auskunftsmittel, die spätgotischen, zum Teil sogar romanischen Formen der Grundanlage mit den Schmuckformen der Renaissance und von Italien her übernommenen Zügen zu verbinden. Das Bestreben „deutsch" zu bleiben, paart sich mit jenem nach heiterer Gefälligkeit und sinniger Schönheit, wenn auch letztere Absicht nicht immer erkannt wird.

Der norddeutsche Barockstil. In den thüringischen Landen, welche durch den Krieg so hart mitgenommen worden waren, regte sich der neue Geist am stärksten. Vielleicht trug gerade der Druck, unter dem man hier so lange gelitten, dazu bei, die Spannkraft zu neuem Aufschwung zu erhöhen. Eine Reihe von fürstlichen Schloß- und Kirchenbauten gab Gelegenheit, die künstlerischen Kräfte wieder zu schulen und die Formensprache auszubilden. Hier finden wir daher die Anfänge des norddeutschen Barockstiles, die sich hauptsächlich an das Auftreten der Baumeisterfamilie Richter knüpfen. Der Vater, Moritz Richter, vermochte zwar seinen Gedanken noch keinen entsprechenden Ausdruck zu geben und ist in der Behandlung der Formen noch von großer Unbeholfenheit, aber seine Söhne (Johann, Moritz und Christian) und Enkel zeigen schon eine größere Sicherheit und Freiheit und verstehen bereits, eine malerische Wirkung zu erzielen. Neben ihnen erscheint auch der Braunschweiger Hermann Korb als ein beachtenswerter Vertreter der neuen Richtung, der sich redlich bemüht, selbständig eigene Gedanken zum Ausdruck zu bringen.

Wenn auch die Leistungen dieser und anderer Meister in unseren Augen nicht bedeutend erscheinen, so verdient doch das Streben derselben um so mehr Anerkennung, als sie „Praktiker" waren und meist keine „theoretische" Vorbildung genossen hatten. Sie mußten also die Gesetze des Bauwesens erst selbst finden; daß sie dabei manchmal fehl griffen, ist nicht zu verwundern. Diese Freiheit von Lehrmeinungen und die Unbefangenheit,

mit welcher an die Aufgaben herangetreten wurde, bedingte aber auch den frischen Zug von Ursprünglichkeit, der sich in den Bauten dieser Zeit (vor Ausgang des 17. Jahrhunderts) kundgiebt. Das Schloß zu Osnabrück, dann jenes zu Wolfenbüttel und die Bibliothek in letzterem Orte können als für diese Art bezeichnende Schöpfungen gelten.

Es wäre ganz wider deutsches Herkommen gewesen, wenn nicht gegen diese „reinen Praktiker“, die ihre eigenen Wege gehen wollten, die wissenschaftliche Gelehrsamkeit aufgetreten wäre, welche Regeln und Grundgesetze verlangte. Der Hauptverfechter der „Theorie“ war Leonhard Christof Sturm (1669—1729), ursprünglich Mathematiklehrer, der ein Lehrbuch über Baukunst schrieb, in welchem natürlich Vitruv und die Antike als die Urquellen hingestellt werden. Sturm stellt eine Reihe fester Regeln auf, deren Erfüllung er von jedem Baumeister verlangt; er geht dabei von den Säulenordnungen aus, die für ihn die Grundlage aller baulichen Schönheit sind. Richtig erkennt er aber, daß die Antike allein doch nicht genüge, weil jede Zeit ihre eigenen Aufgaben habe und daher auch eigener Ausdrucksformen bedürfe; er versucht daher, neue Ordnungen zu erfinden, und zwar sollten sie „deutscher“ Art sein. Das starke Heimatsgefühl und der Stolz auf sein Deutschtum, welche wir bei Sturm finden, sind in jenen Tagen doppelt erfreuliche Erscheinungen. Wider Willen trug aber gerade er durch sein Auftreten für eine „antik-klassische“ Richtung viel dazu bei, daß die

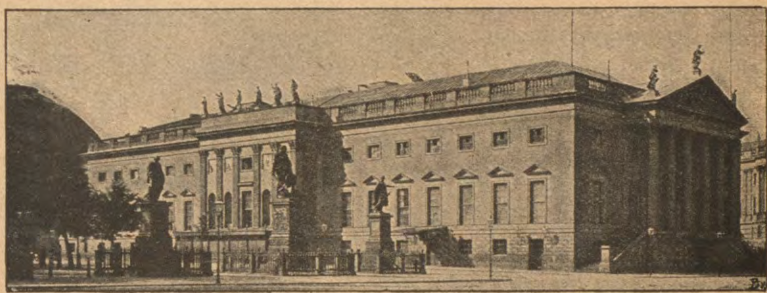


Fig. 629. Opernhaus in Berlin.

Franzosen, welche ja dergleichen huldigten, das Uebergewicht bekamen und die folgerichtige Entwicklung der eigen-deutschen Barockkunst störten. Daß der nüchterne Regelmensch Sturm an dem Schwung und der Ungebundenheit der letzteren das größte Mißfallen fand, ist begreiflich, und er bekämpft daher lebhaft die „krummen Züge und runden Ausbiegungen“. Seine eigenen Bauten sind daher auch nüchtern, gut ist meist nur der Grundriß; in dem Entwerfen derselben lag überhaupt Sturms Stärke und zu seinen meist bemerkenswerten Leistungen gehören die Schriften über den protestantischen Kirchenbau. Er giebt in denselben eine Anzahl Pläne, welche von dem Grundgedanken ausgehen, daß der Prediger von allen Seiten gesehen und gehört werden müßte. Sturm verwirft daher die Kreuzform, welche Winkel ergiebt, die Säulenhallen im Innern, weil sie den Blick behindern, überhaupt auch großräumige Bauten, weil die weitab von der Kanzel Stehenden nichts hören. Um eine größere Menge fassen zu können, empfiehlt er daher Galerieen (Emporen) und als Grundrißform das Quadrat oder den Kreis, sogar auch das Dreieck. Eine besondere Art sind endlich noch die Winkelkirchen, die aus zwei in rechtem Winkel auf einander stoßenden Flügeln bestehen; in der Spitze des Winkels steht die Kanzel.

Frauenkirche in Dresden. Den Gedanken Sturms, einen „praktischen“ protestantischen Kirchenstil zu begründen, verwirklichte Georg Bähr (1666—1738), von dem — außer den kleinen Kirchen in Loschwitz, Schmiedeberg, Königstein, Hohnstein — die mustergiltige Frauenkirche zu Dresden erbaut wurde (Fig. 623 u. 624).

Sie ist ein Centralbau; der Grundriß zeigt ein Quadrat mit einem kreisförmigen Innenraum, dessen Kuppelgewölbe von 8 Pfeilern gestützt wird. Ueber diesem durch eine

Kreisöffnung durchbrochenen Gewölbe baut sich dann erst eine hohe Turmkuppel auf, deren gleichfalls sehr schlanke Laterne mit einer Haube abschließt. Drei Seiten des Quadrates enthalten Thore, auf der vierten ist eine halbkreisförmige Nische hinaus gebaut, welche den durch einen Lettner abgeschlossenen Altarraum enthält, zu dem seitlich Freitreppen hinaufführen. In diesem befinden sich an den Seiten ein Lesepult und die Kanzel, während die Mitte der Abendmahltisch einnimmt. Die Ecken des Quadrates bilden übereck gestellte, mit Türmen bekrönte Treppenhäuser, welche die Aufgänge zu den vier übereinander angeordneten Galeriebühnen aufnehmen, welche ungemein malerisch wirken. Der Altarraum und die Galeriebrüstungen sind mit bescheidenem Barockschmuck ausgestattet. In dem Grundriß war ein völlig neuer Gedanke in meisterhafter Form zum Ausdruck gebracht worden, die Anlage erscheint vollständig „zweckmäßig", sie entsprach dem Bedürfnisse des protestantischen Gottesdienstes mit der Abendmahlsfeier und der Predigt. Im ganzen Aufbau und in den Einzelheiten sind alle antiken Formen vermieden; der Bau wirkt durch die schlichte Gliederung der Massen mit den großzügigen Linien; er ist vollkommen einheitlich, wie es die italienische Renaissance verlangt, und doch kommt jeder Teil zu der seiner Aufgabe entsprechenden Geltung, wie dies in der deutschen Eigenart liegt. Das Werk ist eine durchaus im deutschen Geiste empfundene und in völliger Selbständigkeit ausgeführte Schöpfung, welche der deutschen Baukunst zur hohen Ehre gereicht. Als Gegenstück dazu erscheint die Hofkirche (Fig. 625), welche in deutsch-italienischem Stil aufgeführt wurde.

Andere Bauten. Wenn auch für die Entwicklung der eigen-deutschen Bauweise hauptsächlich der Kirchenbau maßgebend war, so entstanden um jene Zeit (zwischen 1680 bis nach 1700) doch auch einige weltliche Bauten, an welchen die deutsche Eigenart ausgeprägt erscheint; von diesen sind namentlich bemerkenswert das Lusthaus im großen Garten zu Dresden und die Börse in Leipzig, die beide reichen, malerisch wirkenden Schmuck zeigen.

Eine besondere Art von Kirchenbauten verdient noch eine kurze Erwähnung, nämlich die sogenannten Friedens- und Gnadenkirchen in Schlesien. Nach dem westfälischen Frieden war hier der Katholizismus eingeführt worden, und den Protestanten blieben nur drei Kirchen (die Friedenskirchen in Jauer, Schweidnitz und Glogau) zugestanden, für welche die Bestimmung galt, daß sie nur als Fachwerkbauten errichtet werden durften. Da sie eine große Gemeinde zu fassen hatten (in jener zu Schweidnitz hatten 7500 Menschen Platz), so wurden sie großräumig angelegt; die Baufügung mußte sich natürlich dem vorwiegenden Baustoffe (Holz) anpassen. Im Jahre 1709 erhielten die Protestanten nicht nur 121 Kirchen zurück, sondern auch das Recht, sechs neue (Gnadenkirchen) zu bauen, bei deren Anlage man an dem Vorbilde der Friedenskirchen festhielt. Eine künstlerische Gestaltung war dabei ausgeschlossen, aber als Leistungen des Handwerkes sind sie immerhin beachtenswert.

Hugenottenstil. Die aufstrebende deutsche Kunst, welche aus dem Volksgeiste heraus einen eigenen Stil zu bilden suchte, begegnete jedoch im 18. Jahrhunderte Hemmungen, welche um so bedenklicher waren, als die Gunst der Fürsten dieselben unterstützte. Vorgänge in Frankreich übten dabei eine verhängnisvolle Rückwirkung. Im Jahre 1685 war das Edikt von Nantes aufgehoben worden, welches den französischen Protestanten (Hugenotten) die Religionsfreiheit gewährleistet hatte, und dies veranlaßte eine starke Auswanderung. Die Hugenotten wandten sich hauptsächlich nach England, Holland und Brandenburg; und sie brachten nicht nur französische Künstler, sondern auch französischen Kunstgeist mit in die neue Heimat. Die Niederlande erfuhren zunächst den Einfluß dieser der antiken, klassischen Auffassung huldigenden Richtung, welche die niederländische Kunst in neue Bahnen lenkte. Für diese war bisher Naturwahrheit und Lebenstreue das Endziel gewesen, jetzt wurde gelehrt, daß die Kunst die Natur veredelt wiedergeben solle und das Vorbild die Antike sei, deren Auffassung und Formen daher maßgebend sein müßten. Dies gelte für alle Kunstzweige, somit auch für die Baukunst. Die neue Richtung war schon um 1700 in Holland siegreich zum Durchbruch gelangt, inzwischen war sie aber auch

nach Deutschland vorgedrungen, da sowohl französische wie holländische Meister an den Fürstenhöfen zu Stellung und Einfluß gelangten.

In Kassel, Darmstadt, Mannheim, aber auch in den Hansastädten Hamburg und Bremen kam die französisch-holländische Bauweise, kurzweg Hugenottenstil genannt, zur Geltung, für welchen in diesen Gebieten namentlich das Schloß zu Mannheim bezeichnend ist, ein Bau von gewaltigen Abmessungen (600 M. lang, 1500 Fenster), aber nüchtern und schwunglos, eine Schöpfung verständiger Gelehrsamkeit, nicht künstlerischen Empfindungsgeistes.

Das eigentliche Herrschaftsgebiet dieses Stiles wurden jedoch Anhalt, die Mark Brandenburg und hauptsächlich Berlin. Hier lag schon seit 1650 das Bauwesen ganz in den Händen von Holländern, denen sich Deutsche als Schüler willig anschlossen und unterordneten. Das Berliner Zeughaus (der ursprüngliche Plan rührt von dem Franzosen François Blondel her), die beiden Kirchen auf dem Gensdarmen-Markte, das Schloß in Potsdam sind bezeichnende Vertreter des Hugenottenstiles (Fig. 626).

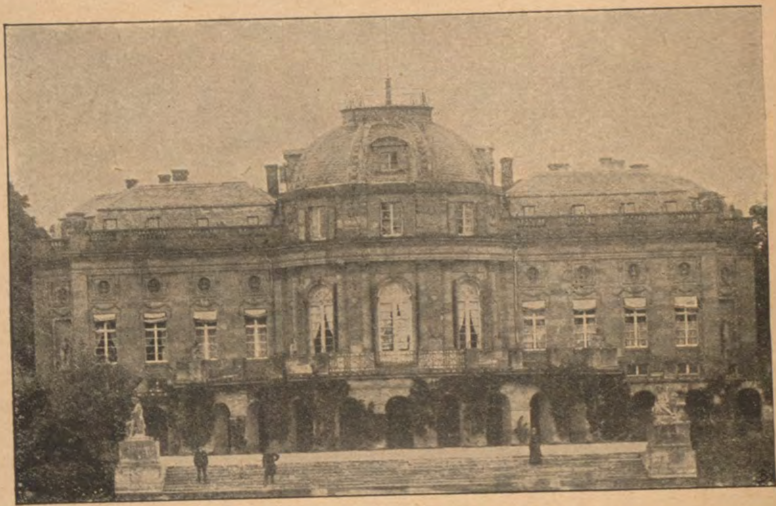


Fig. 630. Lustschloß Monrepos bei Stuttgart.

Eosander. Schlüter. Gegen dessen Vorherrschaft kämpften zwei heimische Meister vergeblich an, Johann Friedrich Eosander und Andreas Schlüter (1662—1714). Letzterer, der größte Bildhauer Deutschlands seiner Zeit und als solcher von selbständiger und echt deutscher Eigenart, folgte auf dem ihm mehr fremden Felde der Baukunst italienischen Einflüssen. Im Jahre 1699 war ihm die Bauleitung des Berliner Schlosses übertragen worden, für welches die Entwürfe wahrscheinlich italienische Meister geliefert hatten, wenn sich auch nicht genau feststellen läßt, welche es waren. Schlüter war daher von vornherein schon an deren Richtung gebunden, und mußte sich darauf beschränken, etwas von seinem deutschen Geiste und vor allem mehr malerische Grundzüge hinein zu bringen, indem er die wuchtigen Formen milderte und verfeinerte. Eine gewisse Unsicherheit in deren Behandlung ist dabei freilich nicht zu verkennen; Schlüter fand offenbar im Baulichen nicht den entsprechenden Ausdruck für seine großen Gedanken. Freier bewegte er sich bei der Ausgestaltung des Innern, da er hierbei seiner schöpferischen Einbildungskraft ganz Folge geben konnte. Immerhin sind die von ihm ausgeführten Bauteile seines künstlerischen Ruhmes würdig, denn das Berliner Schloß erhielt durch ihn seine eindrucksvolle Gestaltung und mächtige Wirkung.

Nach Schlüters Abgang wurde dessen Nebenbuhler und ärgster Widersacher, Eosander, Leiter des Schloßbaues, an dem er die westliche Schauseite vollendete. Er stand weit mehr als Schlüter unter dem Einflusse der Italiener und sah in der Antike das unerreichte Vorbild. Er bekämpfte daher auch die malerischen Neigungen Schlüters, forderte Einfachheit und Ruhe, obwohl er in seinen eigenen Werken von diesen Grundsätzen abwich und die barocke Schmuckweise anzuwenden keineswegs verschmähte. Seine bedeutendste Leistung ist der Umbau des Charlottenburger Schlosses mit der Orangerie, dessen innere Einteilung und Ausschmückung weitaus mehr für seine künstlerische Begabung spricht, als das Aeußere, das zwar gut abgewogene Verhältnisse zeigt, aber im ganzen ziemlich nüchtern erscheint.

Nachdem auch Eosander (1713) Berlin verlassen hatte, kam die „französische Schule" wieder oben auf, zumal sie in Jean de Bodt einen im Entwerfen und in der Formbehandlung gewiegten Vertreter hatte. Daran änderte auch der Umstand nichts, daß Friedrich Wilhelm I. alles Französische haßte und das Niederländische bevorzugte, denn die heimischen Baumeister waren eben schon ganz jener Schule anheimgefallen, die jetzt freilich immer mehr verflachte.

Sachsen. Ehe ich in der Schilderung der Kunstverhältnisse Preußens fortfahre, muß ich jener Sachsens gedenken, wie sie im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts bestanden.

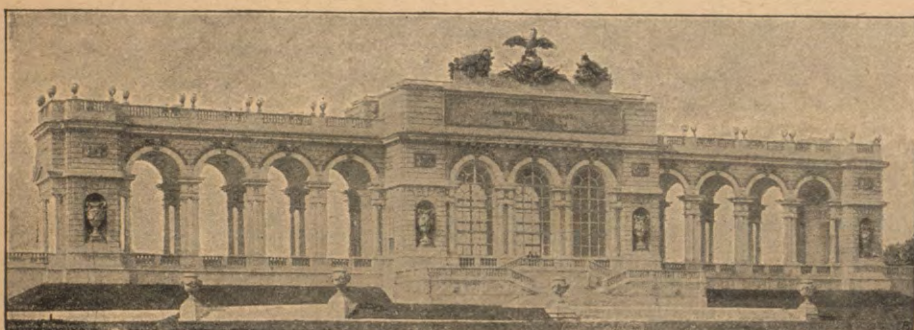


Fig. 631. Gloriette in Schönbrunn.
Wien.

Im Jahre 1694 war Kurfürst Friedrich August I. — bekannter unter den Namen August der Starke — zur Herrschaft gelangt, ein lebensfroher prachtliebender Herr, selbst auch künstlerisch veranlagt und insbesondere im Bauwesen bewandert und schöpferisch. Leider hatte ihn der Glanz der polnischen Königskrone verlockt, die besten Kräfte seines Landes für diese zu opfern, sonst wäre vielleicht Dresden mit Bauten beglückt worden, wie selbst Paris sie nicht besaß. So kam von all den großen Plänen verhältnismäßig nur wenig zur Ausführung, immerhin noch genug des bleibenden Ruhmes Würdiges.

Das Schloß zu Dresden war 1701 größtenteils abgebrannt, und August beschloß dessen Erneuerung in großartigstem Prachtstile. Die Pläne hierzu lieferte ein Einheimischer, Mathäus Daniel Pöppelmann (1662—1736), ein Künstler von außerordentlicher Begabung, für dessen Bedeutung mehr noch als die wirklich vollendeten Bauten die zahlreichen Entwürfe für das Dresdener Schloß zeugen, die noch in dem Archive vorhanden sind. Etwa zehn solcher liegen vor, welche in der Zeit von 1705—1710 entstanden und an denen der König-Kurfürst selbst mitarbeitete. Einige derselben sind von einer Großartigkeit, welche alles übertroffen hätte, was jene Zeit hervorbrachte; leider kamen sie nicht zur Ausführung, da die Mittel hierzu fehlten. Man mußte schließlich mit Bescheidenerem sich begnügen und die Pläne vereinfachen. Das Ergebnis war der Bau des Zwingers, der 1711 begonnen wurde. Der Grundriß stellt ein Rechteck dar, dessen Schmalseiten seitwärts gebaucht und halbkreisförmig geschlossen sind; an den Ecken erheben sich Pavillons, die Achsen enden in

Türmen. In der Verteilung der Massen, in der Gliederung durch Säulenstellungen und Wandpfeiler, in der Ueberfülle des Zierwerkes geben sich ebensowohl hohes Schönheitsgefühl wie eine unerschöpfliche Erfindungsgabe kund. Die Kapitäle, die verkröpften Gesimse, die Giebel, dann die Blumengewinde, Wappen, Standbilder u. s. w. weisen einen Formenreichtum auf, der erstaunlich ist. Dennoch ist das Ganze eine vollkommene einheitliche Schöpfung, deren Anmut kaum übertroffen werden könnte (Fig. 627 und Tafel).

Pöppelmann hat außer diesem seinem Hauptwerke noch verschiedene andere Bauten in Sachsen wie in Polen (Warschau) ausgeführt, in denen er sich als wahrhafter Meister der Barockkunst erwies. Leider ist vieles davon wieder zu Grunde gegangen. Eine stattliche Reihe von zeitgenössischen Baukünstlern schloß sich seiner Richtung an, und in Dresden wie auch in Leipzig entstanden damals Palastbauten und Bürgerhäuser von köstlich-malerischem Reiz. Wie Georg Bähr auf dem Gebiete des Kirchenbaues hatte Pöppelmann auf jenem der weltlichen Bauten das Höchste geleistet, was der eigen-deutschen Barockkunst zu erreichen vergönnt war. Auch in Sachsen wurde die heimische Bauweise mit ihrer aus

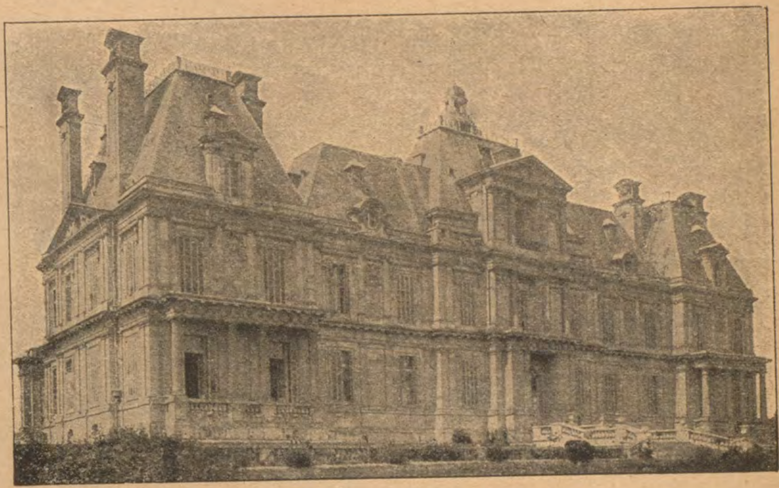


Fig. 632. Maisons sur Seine (Lafitte).

der frischquellenden Einbildungskraft und Formenfreude entsprießenden Vielgestaltigkeit, ihrem gefallsamen, berauschenden Reiz und ihrer köstlichen Ursprünglichkeit wieder verdrängt durch die französische Richtung, die auf das Getragene und eindrucksvolle Größe hinarbeitet und mit ihrer Regelrichtigkeit das innere künstlerische Empfinden und Erfinden ersetzen will, dabei aber nur leer und kalt wird.

Die französische Richtung in Preußen. In Sachsen war auf August den Starken ein nicht minder kunstliebender Fürst gefolgt, August II., dem insbesondere Dresden seine weitere Entwicklung zu einer Kunststätte ersten Ranges verdankt. Hatte jedoch schon die Verbindung mit Polen die Mittel des Landes stark erschöpft, so brachte der siebenjährige Krieg den Verlust der früheren Machtstellung mit sich, was natürlich nicht ohne Rückwirkung auf die künstlerischen Verhältnisse bleiben konnte. Preußen war seit 1763 unbestritten die Vormacht in Norddeutschland und übte den tonangebenden Einfluß. Um so bedauerlicher blieb es, daß Friedrich der Große, so sehr deutsch er in der Staatskunst war, den deutschen Künsten keine Achtung entgegenbrachte. — Wie das Schrifttum und die Dichtung, behandelte er auch die deutsche Baukunst geringschätzig.

In Berlin war schon unter Friedrich Wilhelm I. der Niederländer Johann Boumanns (1706—1776) zu einem maßgebenden Einfluß gelangt, der anfänglich die französisch-niederländische Art oder den Hugenottenstil vertrat, später jedoch, dem Willen Friedrichs

nachgebend, mehr der klassizistischen Richtung sich zuwandte, ohne sich jedoch in der königlichen Gunst erhalten zu können. Friedrich der Große war auch in dem Punkte dem Beispiele Frankreichs gefolgt, daß er die dort zur Herrschaft gelangte Richtung, welche in Palladio ihr Vorbild sah, begünstigte. Die Antike wurde wieder „mustergiltig", und schon Boumanns hatte antike Bauten nachahmen müssen. So sind beispielsweise die Hedwigskirche und die französische Kirche Nachbildungen des Pantheons (Fig. 628).

Diese neufranzösische „klassische" Bauweise, die eigentlich unter englischem Einflusse sich herausgebildet hatte, fand in Georg von Knobelsdorff (1699—1753) einen Vertreter, der dem Geschmack des Königs völlig zu entsprechen verstand. Er hatte in Paris seine Studien gemacht und brachte nun die dortigen Anschauungen und Formen nach der Heimat zurück.

Seine Bauten in Rheinsberg, das neue Schloß in Charlottenburg, namentlich aber Sanssouci sind ganz in französischem Geiste gehalten. Beachtenswert dabei ist, daß zwar im Baulichen die strenge und einfache Formensprache der Antike beziehungsweise Palladios herrscht, im Zierwerk jedoch die bereits gekennzeichnete Art des „Rokoko" mit ihren krausen Schnörkeln und willkürlich launenhaften Umbildungen von Naturformen fast ausschweifend waltet. Die innere Ausgestaltung von Sanssouci giebt hierfür das eindringlichste Zeugniß. Hier ist das „Rokoko" mit einer anmutigen Feinheit und in einem Reichtum ausgebildet, wie man es in Deutschland kaum noch wiederfindet.

Die für die baukünstlerische Auffassung Knobelsdorffs und somit für die ganze Richtung am meisten bezeichnende Schöpfung ist das Opernhaus in Berlin, dem der Gedanke eines Apollotempels, dessen Cella die Bühne ist, zu Grunde liegt (Fig. 629). Das war nun freilich „geistreich" im Sinne jener Zeit, in der man sich allerlei philosophischen Schwärmereien hingab und auch die Natur nur durch die Brille der antik klassischen Gelehrsamkeit ansah. Dem inneren Wesen der Baukunst widerspricht es aber, wenn auf bedeutungsvolle Beziehungen das Hauptgewicht gelegt wird, anstatt auf den Zweckgedanken, und in der Regel ist damit auch der Mangel an Formgefühl verbunden. Für erkünstelte Gedanken lassen sich eben keine wahrhaft künstlerischen Formen finden.

Mit Knobelsdorff hatte die „klassische" Richtung in Berlin den vollen Sieg errungen; ihr huldigte auch Carl von Gontard (1738—1802), der, gleichfalls aus der französischen Schule hervorgegangen, bis zu Ende des Jahrhunderts der tonangebende Meister blieb. Als eine auffällige Ausnahme erscheint nur die Bibliothek in Berlin, für welche Fischers Wiener Hofburg das Vorbild abgab.

Die Franzosen in Süddeutschland. In Norddeutschland hatten die Franzosen die deutsche Eigen-Kunst überwältigt und verderbt; länger widerstand ihnen Süddeutschland, doch auch hier kamen sie schließlich obenauf, dank — oder richtiger zu Undank — der Fürstengunst, welche sich den Fremden zuwandte. Die „Pariser" Baukünstler durften an den Höfen nicht fehlen, welche in allem und jedem dem glänzenden Vorbilde des französischen Königtums nacheiferten.

In München, wo man doch so bedeutende Kräfte, wie Effner und Gunezrhainer besaß, tauchte schon 1723 der Franzose François Cuvilliés (1698—1768) auf, der auch kurz vor seinem Tode die oberste Leitung des Bauwesens erhielt, welche Stelle dann an seinen gleichnamigen Sohn († 1770) überging. Von den Bauten Cuvilliés' (des Aelteren) sind hauptsächlich zu nennen das Residenztheater und die Amalienburg im Nymphenburger Parke, bei denen die innere Ausgestaltung das wichtigste ist. In derselben erweist sich Cuvilliés allerdings als ein Meister in der Behandlung des Schmuckwerkes, das mit vornehmer Feinheit, aber auch mit einer bemerkenswerten sicheren Kraft gebildet ist. Unverkennbar zeigt sich dabei, daß der Franzose sich dem Einflusse der deutschen Genossen nicht zu entziehen vermochte und sich deren malerischer Auffassung anzuschließen bestrebt war. Die deutsche Kunst erwies sich noch stark genug, um den Fremden zu einer Wandlung seiner Eigenart zu bestimmen, so daß ihn seine Landsleute nicht mehr als vollgiltigen Pariser, sondern als „Provinzler" betrachteten.

In Schwaben hatte schon ein Einheimischer, Leopold Retti, der in Paris studiert, die französische Richtung eingebürgert, wie das Residenzschloß in Stuttgart zeigt, für welches er die Pläne entworfen hatte, und dessen Bau er bis 1752 leitete, worauf dann der Franzose de la Guepiére an seine Stelle trat. Das Schloß ist vollständig in den Formen der Pariser Bauten gehalten und zeigt nicht im geringsten mehr etwas von deutscher Art. Von Guepiére stammen auch die beiden Schlößchen Monrepos (Fig. 630) und Solitude bei Ludwigsburg, deren Grundanlage und Ausschmückung allerdings mustergiltig ist, was vornehme Behaglichkeit und feinen Reiz anbelangt.



Fig. 633. Galerie d'Apollon im Louvre.
Paris.

In der Kurpfalz und am Rhein kam Nicolaus de Pigage zu Einfluß und bürgerte auch hier den französischen Geschmack ein. Am zähesten hielt Oesterreich an seiner heimischen Richtung fest. Die große Kaiserin Maria Theresia empfand in dieser Hinsicht wahrhaft „deutsch" und ließ sich von der „französischen Mode" nicht beeinflussen, obwohl ihr Gemahl Franz von Lothringen dieser nicht unzugänglich war. Das kräftige Barock Fischer von Erlachs machte allerdings auch hier einem Rokoko Platz, das aber doch eigenartig sich ausbildete. Erst in den letzten Jahren, als Josef II. schon Mitregent war, treten französische Einflüsse stärker hervor, und der Hauptmeister jener Zeit, der Wiener Johann Ferdinand Hohenberg von Hetzendorf (1732—1790), wandte sich der klassischen Richtung zu. Die sogenannte Gloriette im Schönbrunner Parke (Fig. 631), ein reines Schaustück, das keinen anderen Zweck hat, als malerisch zu wirken, ist ein reizvolles Werk dieser Art, welches übrigens für das Können des Meisters ein treffliches Zeugnis abgiebt.

Frankreich.

Eigenart der französischen Baukunst. Die Religionskriege, welche im 16. Jahrhundert Frankreich zerrüttet hatten, waren 1598 durch das Edikt von Nantes beendet worden, und die Zeit des neuen Aufschwunges brach an. Die Staatsgewalt, oder richtiger gesagt, das selbstherrliche Königtum, war aus diesen Kämpfen gestärkt hervorgegangen, nicht nur gegenüber dem Volke, sondern, was sehr wichtig ist, auch gegenüber der Kirche. Während in Deutschland, soweit katholische Fürsten in Betracht kamen, diese ihre Macht der Kirche dienstbar machten, hatte Rom dem französischen Könige Zugeständnisse gewähren müssen, welche es einem Ludwig XIV. gestatteten, auch auf kirchlichem Gebiete selbstherrlich aufzutreten. Wenn auf deutschem Boden die Baukunst durch die religiösen Bekenntnisse beeinflußt erscheint, so daß man von einem katholischen und einem protestantischen Stil sprechen kann, konnte sich in Frankreich ein volklicher und einheitlicher entwickeln. Die kirchliche Unabhängigkeit von Rom brachte auch die künstlerische von Italien mit sich; das



Fig. 634. Säulenhalle des Louvre.
Paris.

französische Selbstbewußtsein war mit voller Berechtigung stark entwickelt und konnte auf eine Sonderstellung auch in der Kunst hinarbeiten. Schon Philibert Delorme durfte daran denken, eine eigene „französische Säulenordnung“ zu schaffen, und dieser Gedanke taucht in der Folgezeit immer wieder auf. Man studiert zwar auch die Antike, aber faßt sie stets im französischen Geiste auf und legt sie nach diesem sich für die Anwendung zurecht.

Es fehlt zwar nicht an Einwirkungen von der Fremde her. Nach dem Tode Heinrichs IV. hatte Maria von Medici die Regentschaft für den minderjährigen Ludwig XIII. geführt; sie war in italienischen Anschauungen aufgewachsen und blieb diesen stets getreu. In der Kunst huldigte sie der Richtung der Schule Michelangelos; das heimatliche Florenz blieb ihr vorbildlich. Als sie das Palais Luxembourg erbauen ließ, wies sie den Baumeister Salomon Debrosse an, den Palazzo Pitti, und zwar die von Ammanati ausgeführte Hofseite, nachzubilden. Debrosse suchte zwar diesem Befehle nachzukommen; dennoch entstand unter seinen Händen etwas ganz anderes, das mehr französischen Geist atmet, als es Verwandtschaft mit der italienischen Art besitzt. Für die geschlossene Einheitlichkeit des italienischen Palastbaues hat der Franzose kein Verständnis; er gewährt den Teilen eine selbständige Bedeutung, anstatt sie völlig dem Ganzen unterzuordnen, so daß jene Vielgestaltigkeit entsteht, wie sie für die deutsche Weise bezeichnend ist.

Dort, wo der Künstler frei seinen eigenen Anschauungen folgen kann, tritt die französische Eigenart vollständig zu Tage, wie in der Kirche St. Gervais, die ebenfalls Debrosse erbaute. Die kühle Verständigkeit waltet hier, welche auf die Gesetzmäßigkeit in den Einzelheiten, auf Klarheit und Richtigkeit der Formen achtet; nicht nach dem künstlerischen Gefühl, sondern nach Regeln bildet.

Lemercier. Diese verstandesmäßige Richtung finden wir auch bei Jaques Lemercier (1585—1654), der in Italien die dortigen Kunstverhältnisse und die Antike studiert hatte, jedoch nicht um den geltenden Stil nachzuahmen, sondern um die Grundlagen — die Gesetze — zu finden, auf denen er sich entwickelt hatte. Lemercier benutzt zwar verschiedene Grundzüge der italienischen Vorbilder, übernimmt auch Einzelheiten, die ihm gut erscheinen, aber führt sie doch in französischer Eigenart aus. So ist die Hälfte des Seitenflügels im Louvre, den er baute, wohl in der Art römischer Paläste gehalten, aber in den Pavillonbauten, in der zierlichen Durchbildung des Schmuckwerkes kommt der französische Geist zum Ausdruck. Die am meisten bemerkenswerte That Lemerciers ist die Einführung der Kuppel in die französische Baukunst, indem er die große Kirche der Sorbonne mit einer solchen ausstattete. Diese stellt zugleich eine eigenartige Verbindung von Centralbau und Langhausanlage dar. Der Mittelteil ist in der Form des gleicharmigen griechischen Kreuzes angelegt und bildet gewissermaßen eine Vierung, über welche sich die Kuppel erhebt. Diesem Mittelbau sind auf zwei Seiten Flügel mit Tonnengewölben vorgelegt, deren einer den halbkreisförmigen Chor enthält; diese Flügel haben rechts und links anstatt der Seitenschiffe niedriger gehaltene Kapellenanbauten, so daß der ganze Grundriß ein vollkommenes längliches Viereck aufweist. Auf den Grundgedanken des Kuppelbaues war Lemercier nicht eingegangen; für ihn ist die Kuppel nur ein wirksames Schmuckstück, und mit verständiger Ueberlegung sucht er sie so einzugliedern, daß sie der französischen Bauweise entspricht. Die „Ordnungsliebe" des Franzosen spricht sich auch darin aus, daß er alle Seiten gleichmäßig künstlerisch ausstattet und sich nicht, wie die Italiener, damit begnügt, die Hauptschauseite wirkungsvoll zu gestalten und dieser alles andere unterzuordnen.

Zur Ausschmückung der Festgalerie des Luxembourg-Palastes hatte Maria von Medici den Großmeister der damaligen Malkunst, Peter Paul Rubens, berufen, und dieser vermittelte begreiflicherweise auch der Baukunst niederländische Anschauungen, die zwar nicht unbeachtet blieben, aber ebenso wenig zur durchgreifenden Geltung kamen, als jene der Baumeister des Jesuitenordens, welche dessen Stil einzubürgern suchten.

Weltlichkeit der französischen Baukunst. So sehr auch der leitende Staatsmann, Kardinal Richelieu, den Katholizismus begünstigte, so hielt er doch daran fest, daß die volkliche Eigenart bewahrt bleibe, wie in allen Dingen, so auch in der Kunst. Die allgemeine Wandlung, die sich auf deren Gebiete vollzog, sollte zwar mitgemacht werden, aber auf dem Boden der heimischen Kunstweise. Wie man die Sprache zu vervollkommnen und zur „klassischen" Ausbildung zu bringen suchte, zu welchem Zwecke die Akademie gegründet wurde (1635), so sollte auch die französische Kunst „klassisch" werden, indem man auf der Grundlage der Antike sie in eigener volklicher Auffassung fortbildete. Zu einem solchen selbstbewußten Vorgehen konnte man sich um so mehr berechtigt fühlen, als ja die bisherige europäische Vormacht, Spanien, aus ihrer Stellung verdrängt worden war und Frankreich in allen staatlichen Fragen den Ton angab. Entsprechend dieser Führerrolle in weltlichen Dingen erscheint daher auch die französische Kunst in erster Linie weltlich; für das Bauwesen sind nicht Kirchen maßgebend, sondern die Entwicklung des Stiles vollzieht sich an den Palästen des Königs, den Schlössern und „Hotels" des Hochadels und der vornehmen Bürgerschaft.

Hotels und Schlösser. Diese „Hotels", die Stadthäuser der Großen, die nunmehr im Schatten des Hofes zu weilen genötigt waren, sind ungemein bezeichnend für die Eigenart der französischen Bauweise. Der Unterschied zwischen dem „Hotel" und dem italienischen „Palazzo" ist ebenso gründlich, wie tief begründet; seine Ursache liegt in der Forderung der „Zweckmäßigkeit", welche zu vergessen gerade der französische Kunstgeist

am allerwenigsten geeignet war. Die klimatischen Verhältnisse und die Art des gesellschaftlichen Lebens waren in Paris ganz andere als in Italien. Hier war — und ist — man gewohnt, im Freien zu leben; der Begriff des „behaglichen Wohnens“ ist auch heute noch dem Italiener fremd. Er flüchtet nur in die geschlossenen Räume, um Schutz vor der Mittagssonnenglut oder Unbill des Wetters zu suchen, benutzt sie zum Schlafen und zu jenen Verrichtungen, die sich nicht unter offenem Himmel abthun lassen. Die Gemächer des Palazzo blieben in erster Linie Schauräume, um den Prunk auszustellen; sie mußten also durch Größe und reichen Schmuck Eindruck machen. Sie mit Wohngeräten auszustatten, war nicht üblich, weil gar nicht notwendig; für die eigentlichen Wohnzwecke begnügte man sich mit einfachen Kammern. Auch das „gesellige“ Leben spielte sich mehr in den Gärten ab, als in den Palästen; diese blieben nur für Empfangs- und Festgepränge



Fig. 635. Porte St. Denise.
Paris.

bestimmt. Die innere Anlage des italienischen Palazzo ist diesem Erfordernis angepaßt: Weiträumigkeit war die Hauptsache.

Anders lagen die Verhältnisse in Paris. Hier konnte sich nicht das ganze Leben im Freien abspielen, und auch die Geselligkeit war von anderer Art; nicht in großen Festveranstaltungen mit einer Unzahl von Gästen, sondern in den Zusammenkünften der kleineren Freundeskreise lag ihr Schwerpunkt. Dann wollte man auch wirklich „wohnen“, und die Räume mußten daher behaglich sein und auch bequem angeordnet für die Bewirtschaftung, indem sie ineinandergriffen und die Nebengelasse für Dienerschaft u. s. w. in der Nähe lagen. Die Gemächer dienten auch wirklich zur Benutzung für den Besitzer, nicht blos zum Beschauen; sie bedurften dazu der Einrichtung, und darauf mußte bei der Ausschmückung Bedacht genommen werden. Beides sollte zusammenstimmen, und darin konnte sich auch der persönliche Geschmack des Hausherrn freier äußern.

Es wird erzählt, daß eine geistvolle Frau, welche die französische Art der Geselligkeit in engerem Freundeskreise pflegte, die Marquise von Rambouillet, die zweckmäßige An-

lage des Hotels „erfunden“ habe, und daß selbst Maria v. Medici sich von ihr habe beraten lassen, wie man einen Palast wohnlich gestalte. Ob dies richtig ist, mag dahingestellt bleiben; sicher ist, daß im Laufe des 17. Jahrhunderts die Ausbildung der Hotelanlage erfolgte, deren wesentlichste Kennzeichen die Verlegung der Treppe von der Mitte an die Seite, das Ineinandergehen der Räume und die Verkleinerung derselben sind. Als Schöpfer dieses Hotelstiles sind hauptsächlich zwei Pariser Meister, François Mansart (1598 bis 1666) und Louis Levau (1612—70), zu betrachten, von denen der erstere auch als „Erfinder“ jener eigentümlichen Dachform gilt, welche nach ihm Mansarden-Dach benannt wurde, und die darin besteht, daß die Dachfläche geknickt ist, der untere Teil unter steilem Winkel aufsteigt und der obere dann mit geringer Neigung zum First umbiegt.

Für die Baugeschichte Frankreichs sind die Hotels wichtig und bezeichnend; an ihnen entfalten sich das Können und die Erfindungsgabe vieler Meister am besten. Viele dieser Bauten sind freilich inzwischen verschwunden oder gänzlich umgestaltet worden, doch die damals aufgekommenen Grundzüge haben sich bis in unsere Zeit erhalten. Näher auf die einzelnen Bauten einzugehen, gestattet der Raum nicht; doch dürfte das Gesagte immerhin erkennen lassen, daß die französische Baukunst für ihre besonderen Aufgaben auch die entsprechende Lösung zu finden wußte und daher ihre eigenen Wege ging.

Von den obengenannten Meistern war Levau auch bei dem Ausbau des Louvre thätig, indem er den nördlichen, südlichen und östlichen Flügel vollendete; möglicherweise



Fig. 636. Schloß Versailles.

rührt auch der erste Entwurf zum Schlosse in Versailles von ihm her. Als der bedeutendere erscheint jedoch Mansart, der die heimische Auffassung und Bauweise am strengsten vertrat, sie jedoch im Sinne antiker Einfachheit und Formenreinheit auszubilden bestrebt war. Er vermeidet alles Prunkhafte; in der Klarheit der Anlage, in der genauen Abwägung aller Verhältnisse, in der Uebereinstimmung der einzelnen Glieder und in der feinen Durchbildung der stets maßvoll gehaltenen Schmuckformen sieht er die Hauptsache. Verständige Folgerichtigkeit zeichnet seine Bauten aus, die in ihrer vornehmen Schlichtheit bedeutenden Eindruck machen und von feinsinnigem Geschmack zeugen, der die Baufügung nicht durch das Zierwerk überwuchern läßt. Sein berühmtestes Werk war das Landschloß Maisons sur Seine (jetzt Lafitte), welches ihm die begeisterten Lobsprüche seiner Zeitgenossen eintrug, und in der That auch am vollendetsten das Antik-Klassische in französischem Geiste umgebildet darstellt (Fig. 632).

Lebrun. Dieser bisher herrschenden, einerseits volklichen und andererseits auch das rein-Bauliche (die Baufügung) strenger betonenden Richtung erwuchs jedoch um die Mitte des Jahrhunderts eine mächtige Gegnerschaft, als deren Hauptführer der Maler Charles Lebrun erscheint, der in Italien von der dort bereits voll entwickelten Barockkunst sich hatte berücken lassen und, in die Heimat zurückgekehrt, mit Feuereifer für diese, die Sinne berauschende, die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten kühn verachtende Richtung eintrat. Bauliches mit Malerischem und Bildnerischem zu vereinen, um die stärkste Wirkung zu erzielen, in den Formen das Spiel der Einbildungskraft frei walten zu lassen, dabei dem Zierwerk tiefsinnige Gedanken unterzulegen und dadurch selbständige Bedeutung zu verleihen, das erschien einem Lebrun und seinen Anhängern nun als das höchste Ziel der Kunst. — Die Gunst Ludwigs XIV. und dessen Ministers Colbert verschaffte Lebrun einen un-

geheuren Einfluß; er wurde der maßgebende Mann in allen künstlerischen Dingen. Die leitenden Kreise widmeten der Kunst damals ihre vollste Aufmerksamkeit nicht nur um ihrer selbst willen, weil sie der Prachtliebe dienen konnte, sondern auch aus politischen und volkswirtschaftlichen Gründen. Man erkannte, daß ein Staat, dessen Kunstgeschmack „herrschend“ ist, dadurch nicht nur an Einfluß auf die Geister im Auslande gewinne, sondern auch ein „Geschäft“ machen könne durch Ausfuhr seiner Kunsterzeugnisse. Hier lassen sich bei den geringsten Kosten für „Rohstoff“ die höchsten Werte erzielen, wie dies bei keiner anderen



Fig. 637. Spiegelgalerie in Versailles.

Art von Erzeugnissen möglich ist. Es erschien daher lohnend genug, reiche Mittel für Förderung der Kunst aufzuwenden, damit sie wieder Gold ins Land bringe. Im Jahre 1648 wurde die Akademie der bildenden Künste in Paris gegründet, der sich 1666 eine französische Akademie in Rom anschloß; 1667 folgte ein kunstgewerbliches Institut in der „Manufacture royale“, und 1671 wurde eine Akademie für die Baukunst gegründet. Alle diese Schöpfungen hatten den Zweck, französische Künstler und den „französischen Geschmack“ auszubilden. Dieser sollte nicht durch Willkür Einzelner verdorben, sondern in geregelter Zucht sorgsam gepflegt werden.

An der Spitze der Manufacture royale stand Lebrun, und mit ihm kam nicht nur das Malerische, sondern auch das Kunstgewerbliche zu vorherrschendem Einfluß, dem gegenüber die Bauakademie mit ihren die klassische Richtung Mansarts vertretenden Anschauungen nicht aufkommen konnte. Es entwickelte sich jetzt ein Gegensatz zwischen den beiden Kreisen;

die ältere Schule der Baukünstler hielt an der rein französischen Eigenart fest, der malerisch-kunstgewerbliche Kreis huldigte den aus der Fremde eindringenden Anschauungen und nahm auch willig ausländische Künstler auf.

Der Kampf entbrannte schon bei dem Ausbau des Louvre und dann bei jenem des Schlosses von Versailles, und, es mag gleich vorweg gesagt werden, er endete zwar mit dem Sieg der Jungen, aber doch ohne Niederlage des französischen Geistes. Das Ergebnis war wohl eine rückhaltlose Schwenkung zur Barockkunst, aber auch eine Ausbildung derselben in französisch-volklicher Eigenart.

Lebrun hatte, wenn auch nicht förmlich, so doch thatsächlich, die oberste Leitung auch der königlichen Bauten in Händen, und die Baumeister waren in den Hintergrund gedrängt. Auch im Schloß von Versailles machte er seinen Einfluß geltend, und diesem ist jene großartige Anlage von einer beinahe ermüdend wirkenden Flucht überreich ausgestatteter Prunkräume zuzuschreiben, in denen das Bauliche gänzlich hinter dem Schmuckwerk zurücktritt, das den barocken Ueberschwang und die Vermengung aller Kunstarten zeigt. Dennoch verleugnet sich auch in dieser verwirrend reichen Pracht die französische Verständigkeit nicht ganz; ein gewisses Maßhalten ist erkennbar, durch welches in die Vielgestaltigkeit etwas Klarheit gebracht wird. Noch mehr tritt dies hervor in der berühmten Apollogallerie des Louvre, welche ebenfalls unter Lebruns Leitung ausgestaltet wurde. In der Linienführung herrscht hier eine gewisse Gesetzmäßigkeit, auch die Gerade kommt zu ihrem Recht; die Einordnung der fein durchgebildeten Einzelheiten, Figuren, Malereien und baulichen Zierstücke, erfolgt nach einem wohldurchdachten Plane, der jedem Gliede den rechten Platz zuweist (Fig. 633).

Louvre. Lebrun hatte hier der heimischen Eigenart Zugeständnisse gemacht, die immer noch mächtig genug sich erwies, um sich selbst gegenüber Bernini zu behaupten, der bereits die „Baukunst der ganzen Welt“ beherrschte. Bevor Ludwig XIV. sein ausschließliches Interesse dem Versailler Schlosse zugewendet hatte, hatte der Ausbau des Louvre im Vordergrund gestanden. Levaus Pläne befriedigten nicht mehr, seit Lebrun den Geschmack an der neuen Kunstweise erweckt hatte, und auf dessen Betreiben wurden die sämtlichen Entwürfe der heimischen Meister (Mansart, Lemercier, Cottart, Marot) nach Rom gesendet und Bernini vorgelegt, der sie natürlich verwarf. Er wurde nun selbst nach Paris berufen und hier mit geradezu „königlichen Ehren“ aufgenommen (1655). Sein Vorschlag ging dahin, den ganzen Louvre niederzureißen und einen neuen Bau „groß und majestätisch“ aufzuführen, der des „größten Königs“ würdig wäre. Der Entwurf, den er vorlegte, war selbstverständlich ganz italienisch gehalten. Es sollte ein „Palazzo“ entstehen, nur auf äußere Wirkung, aber auf die stärkste, berechnet; auf die innere Raumverteilung unter dem Gesichtspunkte der Bequemlichkeit und Benutzbarkeit war keine Rücksicht genommen.

Alles, die Gestaltung des Aeußeren wie des Inneren, stand in vollstem Gegensatze zu den bisherigen Anschauungen und Ueberlieferungen und mußte den schärfsten Widerspruch der französischen Schule hervorrufen. Der Entwurf Berninis war allerdings großartig, namentlich die Schauseite mit ihrer einheitlichen Geschlossenheit wäre von überwältigender Wirkung geworden. Der viereckige Bau hätte danach an den Ecken und in der Mitte jeder Seite (anstatt der Pavillons) Risalite (vorspringende Vorlagen) erhalten, das Untergeschoß sollte gequadert, die beiden Obergeschosse durch eine durchgehende korinthische Säulenordnung (teils Säulen, teils Wandpfeiler) gegliedert werden, welche das mächtige Gesimse und darüber eine mit Standbildern gekrönte Attika getragen hätte. Was man dem Plane vorwarf, war hauptsächlich, daß Bernini das „Klassische“, die Gesetze der Antike, nicht genügend berücksichtige; künstlerische Auffassung ließ sich ihm nicht absprechen.

Perrault. Der „wissenschaftliche“ Standpunkt der Franzosen gab jedoch mehr nur den Vorwand ab für Bekämpfung des fremden Eindringlings; in letzter Linie war es das stolze volkliche Selbstgefühl, welches sich gegen die Neuerungen empörte. Die Gegner Berninis behaupteten denn auch das Feld, und dieser wurde, ebenfalls mit allen Ehren, heimgeschickt. Zur Annahme gelangte nun der Entwurf eines „Nicht-Zünftigen“, des

Arztes Claude Perrault, der freilich Bruder des Intendanten der königlichen Bauten war. — Perrault hatte jedoch von Bernini gelernt und dessen Anordnung und Gedanken vielfach aufgenommen, aber in französischem Geiste umgebildet. Bernini hatte zwar persönlich eine Abweisung erfahren, aber sachlich doch auch einen Sieg errungen. An künstlerischer Bedeutung steht Perraults Werk dem Entwurfe des Italieners nicht nach; es ist nicht wissenschaftlich ausgeklügelt, sondern aus künstlerischem Empfinden und Erfinden hervorgegangen, wenn es auch den „Regeln" Rechnung trägt. Perrault behielt die Risalite bei, wie er auch die mächtig hohe korinthische Säulenordnung aufnahm. Das Erdgeschoß bildete er aber ganz einfach, massig und ungegliedert, nur als Unterbau, um die ganze Aufmerk-



Fig. 638. Invalidendom.
Paris.

samkeit auf das Hauptgeschoß zu lenken. Statt der zwei gleichwertigen Obergeschosse Berninis legte er nur ein einziges Hauptgeschoß an, dem das darüberliegende Halbgeschoß gänzlich untergeordnet erscheint; das Gurtgesimse zwischen beiden ist mehr eine verbindende als trennende Linie. Da die 17,4 m hohe Säulenordnung stark hervortritt, das Hauptgesimse in ebenmäßigem Verhältnisse dazu gehalten ist, den Mittelbau ein Giebel krönt, erzielte Perrault ebenfalls den Eindruck geschlossener Einheitlichkeit des Aufbaues und ebenmäßiger Gliederung. Die Schauseite wirkt fast wie ein antiker Tempel; auf dem massigen Unterbau ruht die Säulenordnung, welche den Blick auf sich zieht, nur daß die Mauerfläche durch die Fenster belebt wird, deren maßvolle schmuckhafte Ausgestaltung nicht vordringlich hervortritt (Fig. 634). — An und für sich war diese Schauseite eine meisterhafte Schöpfung; sie hatte nur den Fehler, daß sie mit den übrigen Bauteilen nicht im Einklang

und Zusammenhang stand, sie nicht nur an Höhe überragte, sondern auch zu breit war. Man war daher genötigt, auf der Südseite eine Verbreiterung vorzunehmen und im Hofe die Stockwerke zu erhöhen.

Blondel. Perrault hatte durch die That bewiesen, daß die französische Kunst der Selbständigkeit fähig sei. Es war ihm geglückt, die klassische Gesetzmäßigkeit mit einem Hauch des neuen Geistes zu durchdringen, gegen den er sich als Lehrer so ablehnend verhielt. Er vertrat die Anschauung, daß das willkürliche Walten der Einbildungskraft, das für die italienischen Barockmeister maßgebend war, der Kunst verderblich sei. Nicht freie



Fig. 639. St. Sulpice.
Paris.

Ungebundenheit, sondern Gesetze und Regeln seien nötig; den Begriff von Schönheit dürfe nicht jeder Einzelne nach seinem Ermessen sich bilden, sondern er müsse „festgestellt" sein. Auf sein Andringen, das auffallenderweise auch Lebrun unterstützte, wurde die bereits erwähnte Akademie der Baukunst gegründet, als „Hüterin" der Gesetzmäßigkeit, an deren Spitze François Blondel trat, Mathematiker und Artilleriegeneral, welcher dann auch ein Lehrbuch der Baukunst schrieb. In diesem suchte er die Regeln der Schönheit auf mathematische Gesetze zurückzuführen und in Verhältniszahlen auszudrücken.

Damit trat er in Gegensatz zu Perrault, der zwar auch die Gesetzmäßigkeit verfocht, aber auch eine gewisse Freiheit dem Künstler zugestehen wollte, dem Zeitgeschmacke ent-

sprechend neue Verhältnisse zu erfinden. Nicht in der mechanischen Verwertung der aus antiken Bauten herausgerechneten Regeln und Zahlenverhältnisse, sondern in der auf verstandesmäßiger Erkenntnis beruhenden Richtigkeit, beziehungsweise in dem Einklange der Verhältnisse beruhe das Gesetzmäßige der Schönheit.

Nunmehr war die Pariser Künstlerschaft in drei Lager geteilt: die Anhänger Lebruns, mit ihrer malerisch-barocken Auffassung; jene Perraults, welche die klassische Formensprache der Antike selbständig weiterbilden wollten; und endlich jene Blondels, welche auf Vitruv, Palladio und die „Zahlen" eingeschworen waren. Wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt,



Fig. 640. Pantheon.
Paris.

wurde die Mittelpartei erdrückt. Lebrun auf der einen, Blondel auf der andern Seit. behielten vorerst die Oberhand.

Die von letzterem aufgeführte Porte St. Denis wurde als Meister- und Musterwerk gepriesen, welches ebenso großartig wie richtig, kraftvoll wie feinlinig sei (Fig. 635). Für sein Ansehen zeugt auch der Umstand, daß er berufen wurde, für das Zeughaus in Berlin den Entwurf zu liefern.

Hardouin-Mansart. Vor der Gefahr, daß diese Gegensätze, bis zum Aeußersten übertrieben, jeder in seiner Richtung zur Einseitigkeit führen würden, wurde die französische Kunst jedoch bewahrt durch das Auftreten eines Meisters, dem es glückte, einen Ausgleich zu finden, die Strenge des Klassischen mit der Freiheit des Barock, die kunstwissenschaftliche Auffassung mit dem Walten künstlerischer Einbildungskraft zu versöhnen. Es war **dies**

Jules Hardouin-Mansart (1646—1708), dessen Wirken in eine Zeit fiel, in welcher die für alles maßgebenden Verhältnisse am Pariser Hofe sich wesentlich zu ändern begannen.

Der alternde König Ludwig XIV. war fromm und häuslich geworden, die glänzenden Feste hörten auf, das Gefallen an Pracht und Prunk war übersättigt. Die Frömmigkeit verlangte nach erbaulicher „Stimmung“; der häusliche Sinn nach traulicher Heiterkeit. Die erhabene Großartigkeit hatte ihren Reiz verloren, anregende Zierlichkeit konnte einen neuen bieten. Wie man sieht, drängten die Verhältnisse den Geschmack nach der Richtung der barocken Entwicklung hin. Für den neuen Geist, der am Hofe und in der Gesellschaft sich zu regen anfing, fand dann Hardouin-Mansart den entsprechenden Ausdruck. Zunächst war seine Hauptaufgabe der Ausbau des Schlosses von Versailles, als dessen Baumeister er 1676 bestellt wurde (Fig. 636). Hier war er allerdings durch das Vorhandene gebunden, da einerseits auf Wunsch des Königs das alte Schloß hatte beibehalten werden müssen, andererseits Levau bereits Anbauten ausgeführt hatte. Immerhin nahm er durchgreifende Umgestaltungen an den Bauten und Levauschen Plänen vor. Er erhöhte das Ganze um ein Stockwerk und führte an Stelle der Terrasse, die bei dem alten Schlosse auf der Gartenseite angelegt gewesen, die „Galerie des Glaces“ auf, so daß hier die Schauseite nunmehr geschlossen erschien. Ferner erbaute er 1680 den südlichen Querflügel mit dem ungeheuren, 119 m langen, 13 m breiten Saal, der sogen. Schlachtengalerie, einige Jahre später kam dann der Nordflügel hinzu. Wichtiger jedoch als die Außenbauten war die Ausgestaltung des Innern. Es wurde bereits erwähnt, welchen Einfluß hierauf Lebrun übte, und die „Galerie des Glaces“ giebt vielleicht das beste Zeugnis ab für den Zusammenstoß zweier Richtungen. Die Baufügung ist in großen, schweren Formen gehalten, die Gliederung ist einfach: Wandpfeiler an der Rückwand, Bogenstellungen bei den Fenstern. Doch schon das reiche Gesimse leitet über zu dem barocken Schmuck der Decke, mit seiner Fülle von Stuckbildnerei und Gemälden (Fig. 637). In anderen Prunkgemächern schließt sich auch das Bauliche bereits mehr dem Malerischen an und das Zierwerk erhält jene Ausgestaltung, welche eine innige Vermengung des französischen Klassizismus und des italienischen Barock darstellt. Die gerade Linie, die geometrischen Formen erhalten sich, aber verschlungene Linien übernehmen die Verbindung; die ebenmäßige Anordnung des den Bau füllenden Zierwerkes, sein folgerichtiger Aufbau werden gewahrt, doch die Formen werden bewegter, immer leichter und zierlicher.

Der bereits erwähnte Nordflügel hätte nach dem ersten Entwurf in der Mitte die Schloßkapelle, an den beiden Schmalseiten Treppenhaus und Theater erhalten sollen. Bei der Ausführung wurde die Treppe in den mittleren, die beiden Höfe trennenden, Querbau verlegt, und die Kapelle kam an die Seite. Ihr Grundriß zeigt ein Hauptschiff mit halbkreisförmigem Chor, um welches ein Seitenschiff als Umgang sich herumzieht, der vom Hauptschiff durch Bogenstellungen auf reichgeschmückten Pfeilern geschieden wird. Auf letzteren ruht die gleichfalls ringsherum laufende Empore, auf welche das Hauptgewicht gelegt erscheint. Fast 20 m hohe geriefelte korinthische Säulen tragen ein edel geformtes Gesimse, auf dem das durch Gurten und Stichkappen gegliederte Tonnengewölbe sich stützt, welches ein Deckengemälde enthält. Das Ganze ist ungemein glücklich erfunden. Die Anforderungen der Baufügung kommen zu Recht und Geltung, die Formen sind von höchster Anmut und Zierlichkeit und geben dem Innern mit den fein dazu gestimmten Farben einen entzückenden malerischen Reiz. Der Gedanke, die für die „Herrschaft“ bestimmte Galerie zur künstlerischen Hauptsache zu machen, hatte etwas bestechendes für alle Schloßherren, zumal auch noch der Bequemlichkeit Rechnung getragen war, da man in die Galerie unmittelbar von den Zimmern aus gelangen konnte, also jede Berührung mit der Menge, die in der Unterkirche sich drängte, vermieden blieb. Vom baukünstlerischen Standpunkte aus war aber der Gedanke deshalb wertvoll, weil er die Frage der Eingliederung einer Kirche in den Palast löste. Die Empore schloß sich den anderen Prunkräumen des Hauptgeschosses vollständig gleichwertig an und unterschied sich von einem Festsaal nur durch die Oeffnung des Bodens in der Mitte.

Das Hauptwerk Hardouin-Mansarts, in dem er freier seine Kunst bethätigen konnte, ist der Invalidendom (Fig. 638). Dieser wurde zwar an die bestehende St. Ludwigskirche angeschlossen, ist aber ganz selbständig; die Verbindung mit letzterer besteht nur darin, daß der Altar beiden gemeinsam ist. Der Dom ist ein Centralbau mit quadratischem Grundriß, vier mächtige (mit Durchgängen durchbrochene) im Kreis gestellte Pfeiler tragen die Kuppel, die eine doppelte Wölbung hat; die untere hat eine große kreisförmige Oeffnung, durch welche der Blick auf das zweite Gewölbe fällt, dessen Deckengemälde das Licht durch unterhalb unsichtbar angebrachte Fenster erhält, wodurch ein wirkungsvoller Eindruck von Lebendigkeit der gemalten Gestalten erzielt wird. In den Ecken des Quadrates liegen kreisrunde



Fig. 641. Pantheon. Inneres.
Paris.

Kapellen, die kurzen, vom Mittelraume ausgehenden Schiffe der Kreuzarme sind mit Tonnengewölben gedeckt. Das Aeußere wird durch die vollendet schöne, schwungvolle Linie der Kuppel beherrscht, die durch Gurten gegliedert ist und deren Laterne einen Spitzhelm trägt. Die Schauseite ist zweigeschossig gebildet und mit einem Giebel bekrönt. In der Vorderansicht erscheint der ganze Aufbau turmartig und dieses Aufstreben verleiht ihm etwas festlich-erhabenes, die Massen erscheinen bei aller Kraft leicht, die Formen sind fein durchgebildet, alle Verhältnisse in schönem Einklang. Wohl läßt sich nachweisen, daß für alle diese Vorzüge Vorbilder in früheren Bauten sich finden, welche Hardouin-Mansart benutzt haben dürfte, daß er sie aber so glücklich zu vereinigen wußte, ist sein künstlerisches Verdienst.

Sein Stil entsprach der französischen Auffassung von Schönheit und er blieb daher für das Aeußere der Bauten auf lange Zeit hin vorbildlich. So lange Ludwig XIV. lebte, blieb der von Hardouin-Mansart vermittelte „Ausgleich", den ich oben kennzeichnete, in Kraft. Mit dem Tode des „Sonnenkönigs" (1715) brach aber für Hof und Gesellschaft eine neue Zeit an, in der die überschäumende Lebenslust, die erregte Sinnlichkeit alle

Schranken sprengten. Der stolze, auf Ruhm und Macht gerichtete Sinn, welcher die Kräfte des Volkstums und Staates anspornte, um die Größe Frankreichs zu begründen, die feierliche Würde, welche das Königtum als Vertreter dieser Größe zur Schau trug, die Hingabe aller Thatkraft an große Gedanken und Aufgaben, — das alles schwand dahin unter der Regentschaft des Herzogs Philipp von Orleans, eines Mannes von bedeutenden

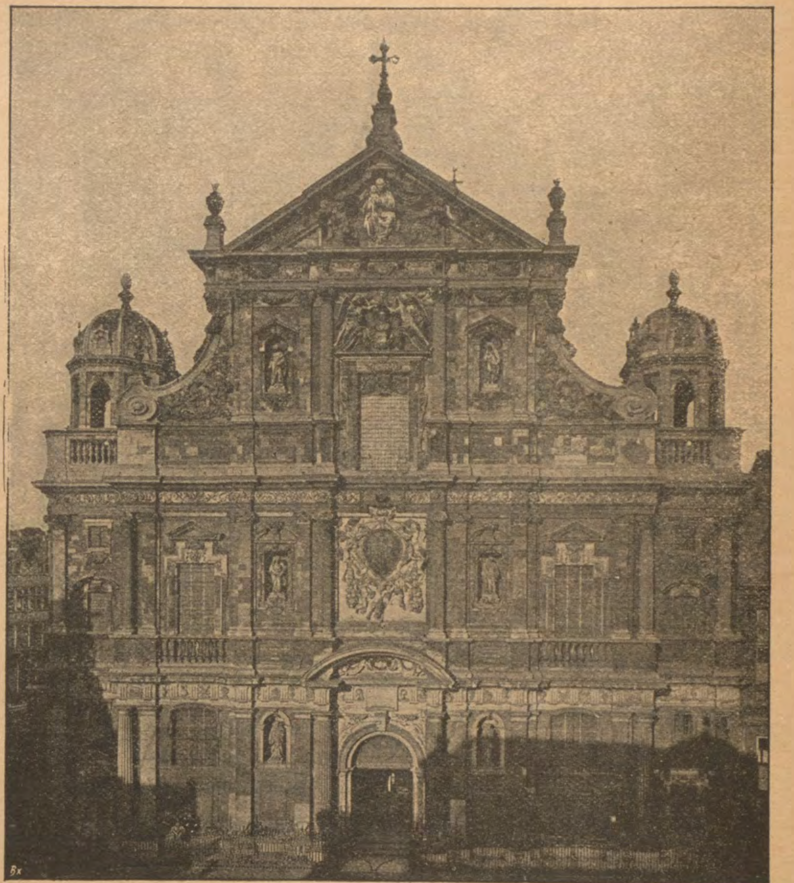


Fig. 642. Karlskirche in Antwerpen.

Geistesgaben, aber auch wüster Sittenlosigkeit. Die Thatkraft war immer noch vorhanden aber sie wurde verschwendet in Abenteuern und in zügellosem Lebensgenuß.

Diese üppige Sinnlichkeit, welche jetzt zur Herrschaft gelangte, verbarg sich unter den glatten Formen der vornehmen Wohlanständigkeit und weltmännischen Art, die unter Ludwig XIV. sich ausgebildet hatten, und dies machte die Sache noch schlimmer. Die ursprüngliche Natürlichkeit der Leidenschaften wurde ersetzt durch eine erkünstelte Verderbtheit, welche alles Sittliche zersetzte, die Unwahrhaftigkeit wurde zum Grundzug. Für die Geistesrichtung dieser Tage sind die Bilder Watteaus bezeichnend, aus denen die Lüsternheit spricht; diese zierlich bekleideten Schäferinnen sind oft schamloser als irgend eine unverhüllte Aphrodite.

Oppenort. Wenn der Maler Watteau auch keinen so unmittelbaren Einfluß auf die Baukunst übte wie der Maler Lebrun, so wirkten doch seine Auffassung und sein Geist nicht unerheblich ein, und der zünftige Vertreter der neuen Richtung erscheint ganz in dessen Bann.

Es war dies der Sohn eines eingewanderten Niederländers Oppenort (richtig Gille Marie Op den Oordt), ein Schüler Hardouin-Mansarts, der jedoch in Rom sich weiter ausgebildet hatte. Sein erstes größeres Werk, der Ausbau der Kirche Saint Sulpice, zeigt ihn noch als einen maßvollen Meister, welcher seine Einbildungskraft noch zügelt, wenn er auch die Formen frei und malerisch behandelt und auf das Zierwerk das Hauptgewicht legt. Doch schon in der Ausschmückung des Palais royal, mit der er beauftragt worden war, läßt er seiner geistvollen Ungebundenheit freien Lauf. Die geometrischen Formen weichen den geschwungenen Linien, das Zierwerk verliert allen Zusammenhang mit dem Baulichen und wird zum Selbstzweck, durch Vielgestaltigkeit und anmutige Leichtigkeit soll es die Sinne reizen. Oppenorts Zierkunst begegnet in diesem Punkte jener Watteaus: sie ist sinnlich, üppig und gefallsam. — Oppenorts Weise, mit ihrer starken Betonung des malerischen Schmuckes und ihrer freieren Formensprache, fand zunächst Nachahmung bei den zahlreichen Hotelbauten, die damals entstanden; denn alle Kreise wetteiferten in Entfaltung des Reichtums und in Förderung der Kunst, die „Mode" geworden war. Unter den Baumeistern, welche auf diesem Gebiete hervorragend thätig waren, sind insbesondere bemerkenswert Jean Alexandre Leblond (1679—1719) und Robert de Cotte, der die Verwendung großer Spiegel zur Ausschmückung von Wandflächen einführte, während Leblond für eine neue Art der Raumeinteilung eintrat. Er befürwortete die Anlage nur einstöckiger Hauptbauten, die zwischen Hof und Garten liegen und blos die für die Herrschaft bestimmten Gemächer enthalten sollen, während alle sonstigen Wirtschafts- und Dienerräume in Nebengebäuden unterzubringen seien. Auch gegen die steilen Dächer sprach er sich aus.

Italienische Einflüsse. Jetzt kam auch wieder italienischer Einfluß zur Geltung. Der Bau des Palais Bourbon wurde einem Italiener (Giardini) übertragen, und — allerdings hauptsächlich auf dem Gebiete des Kunstgewerbes — als führender Meister trat der in Italien ausgebildete Aurèle Meissonier (1693—1750) auf, der völlig der barocken Kunstweise huldigte. Die Zahl seiner Bauten ist zwar gering, aber durch seine Entwürfe, welche sich über alle Ueberlieferungen kühn hinwegsetzten, übte er einen starken Einfluß auf seine Kunstgenossen, die in seiner blendenden, ausschließlich auf das Anmutige, ohne Rücksicht auf Regeln, abzielenden Kunstweise auch dasjenige fanden, was der herrschende Geschmack verlangte.

Das „Klassische" hatte in der Gesellschaft seine Anziehungskraft verloren und die Bauakademie kämpfte vergeblich gegen die neue Mode an.

Ihr eigener Direktor, der bereits genannte Robert de Cotte, gab ihr bei der Ausgestaltung der königlichen Schlösser (Versailles, Trianon) nach, und einer ihrer bedeutendsten Lehrer, Germain Boffrand, trug nicht wenig dazu bei, daß sie in der Fremde weite Verbreitung fand. Wohl verfochten sie in Wort und Schrift die „klassischen Regeln" und verurteilten die Barockkunst, stellten dieser die „edle Einfachheit" entgegen; aber in ihrer Thätigkeit verleugneten sie die eigenen Grundsätze. Im Aeußeren der Bauten suchte diese ganze damalige Schule zwar den akademischen Regeln Rechnung zu tragen, für diesen Zwang entschädigte sie sich aber im Innern, indem sie in der Ausschmückung ihrer geistreichen Einbildungskraft und anmutigen Erfindungsgabe volle Freiheit ließen. Die Gegensätze beherrschten eben das französische Bauwesen während des ganzen 18. Jahrhunderts; die klassische Strenge der Antike und wissenschaftliche Gelehrsamkeit auf der einen, das übermütigste Rokoko und spielerische Einbildungskraft auf der anderen Seite bekämpfen einander, und erzeugen auch in den Künstlern selbst einen Zwiespalt. Der Geschmack der Zeit, geleitet und bestimmt durch die Maler und Kunstgewerbler, weist sie auf die Zierlichkeit und Ueberfeinerung des Rokoko hin, welches alle Kraft und Größe in Sinnenreizen auflösen will; diese Künstler sind jedoch nicht stark genug, um einerseits dem Einflusse dieses Geschmackes, andrerseits jenem der schulmäßigen Ueberlieferungen sich zu entziehen, und nicht nach erkünstelten Regeln sondern aus frischer Gestaltungskraft wieder Größe und Kraft der Baukunst zu verleihen und beides mit Schwung zu verbinden.

Die klassische Richtung. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehen wir bereits drei Parteien auf dem Schauplatze. Hof und Staat halten selbstverständlich noch zu der

Akademie mit ihrer französisch-klassischen Formensprache; im Privatbau aber herrschte die von Oppenort und Meissonier angebahnte Richtung vor, der auch die Akademiker Zugeständnisse machen mußten. Sie bot der vornehmen Gesellschaft Räume von auserlesenem Luxus und behaglicher Bequemlichkeit, von jenen heimlichen, prickelnden, Sinne und Nerven anregenden Reizen, deren das überfeinerte, weibisch gewordene Geschlecht bedurfte, und trug dabei doch nach außen hin strenge Ehrbarkeit zur Schau. Unwahrhaftigkeit war eigentlich



Fig. 643. Beguinenkirche in Brüssel.

beiden Parteien eigen; die Akademiker suchten ihre künstlerischen Neigungen zur freien Bethätigung ihrer Gedanken zu Gunsten gelehrter Anschauungen zu verleugnen, und die Anderen setzten sich in noch höherem Grade mit bewußter Kühnheit über jenes wahre Hauptgesetz der Baukunst hinweg, daß zwischen dem Aeußeren und Inneren eines Bauwerkes ein innerer Zusammenhang bestehen und deutlich zum Ausdruck gebracht werden müsse. — Die dritte Partei, welche gegen beide in die Schranken trat, wandte sich zunächst gegen jene Uebertreibung und Ausschweifung in der Formensprache, welche einer ihrer Wortführer, der Kupferstecher Cochin mit den Worten kennzeichnete, daß „die Gesimse gewölbt, jeder Spalt geschweift, alle Linien gerundet und geschlängelt werden, als wären

sie aus Pappe, daß man nur Gegensätze erfinde". Indem sie aber den Rokokomeistern die reine und „echte Antike" entgegenhielt, nahm sie auch Stellung gegen die Akademiker, die eigentlich das Antike nur in der Auffassung Palladios kannten, trotz aller Beschäftigung mit Vitruv.

Ein Italiener, Giovanni Niccolo Servandoni, stellt den Parisern in der Schauseite der Kirche St. Sulpice zuerst ein Muster des italienischen „klassischen" Stiles vor Augen, der die reine Antike wieder zum Leben erwecken wollte. In diesem zweigeschossigen Aufbau mit jonischen und dorischen Säulenordnungen bot er eine Uebertragung der Formbildung des antiken Säulentempels auf eine christliche Kirche. Man sah wieder Einfachheit und Entschiedenheit in der Behandlung der Massen sowohl wie in der starken Betonung der Gegensätze zwischen senkrechten und wagerechten Linien, mit schlichten Mitteln wurde eine



Fig. 644. Zunfthäuser in Brüssel.

mächtige Wirkung erzielt (Fig. 639). Dies Beispiel verblüffte, und die Pariser, von der Nüchternheit der Akademiker gelangweilt und der Weichlichkeit des Rokoko überdrüssig, begeisterten sich für das ungewohnt Neue.

Zwei Umstände begünstigten diese Richtung; die mächtigste Frau am Hofe und damit in Frankreich, die Marquise Pompadour, war eine Anhängerin der echten Antike (sie übte selbst den Steinschnitt und die Radierung), und dazu kam nun die Entdeckung des verschüttet gewesenen Herculanum (1719) und Pompejis (1748), Ereignisse, denen die Franzosen mehr Teilnahme als selbst die Italiener entgegenbrachten. Der Bruder der Pompadour wurde mit einigen Künstlern dahin entsendet, um diese echten Zeugen der Antike zu studieren. Da sah man nun freilich, daß die Antike, wie man sie nach Palladio, ja selbst nach Vitruv sich vorgestellt hatte, von der „wirklichen" der Griechen und Römer gründlich verschieden sei, und diese ganz andere Begriffe von Schönheit gehabt hatten. Da man aber von dem Gedanken nicht ablassen wollte, daß eben der antike Begriff von

Schönheit der einzige richtige sei, so warf man sich nun mit Feuereifer auf das Studium der aus den Tiefen der Erde wieder zu Tage getretenen Vorbilder. Die Regeln und Formeln der Akademiker verloren nun alles Ansehen, aber auch das Rokoko erschien als eine Verirrung des Geschmackes, nachdem man aus dem Wandschmucke in den Ruinen Pompejis ersehen hatte, wie von den „Alten" die Zierkunst ausgebildet worden war.

Es bedurfte allerdings noch einiger Zeit, bis diese Studien auch in Werken ihren Ausdruck fanden, man arbeitete vorläufig noch in der bisherigen Weise fort, jedoch schon unsicher in dem Bewußtsein, daß ein Umschwung notwendig eintreten müsse. Den ersten Versuch, die nun erkannten Formen der wahren Antike einzuführen, wagte Jaques Soufflot (1709—1780) mit der Kirche der hl. Genovefa, seit der Revolution Pantheon genannt. Das Aeußere wie das Innere dieses Baues ist von gleich mächtiger Wirkung. Er ist in

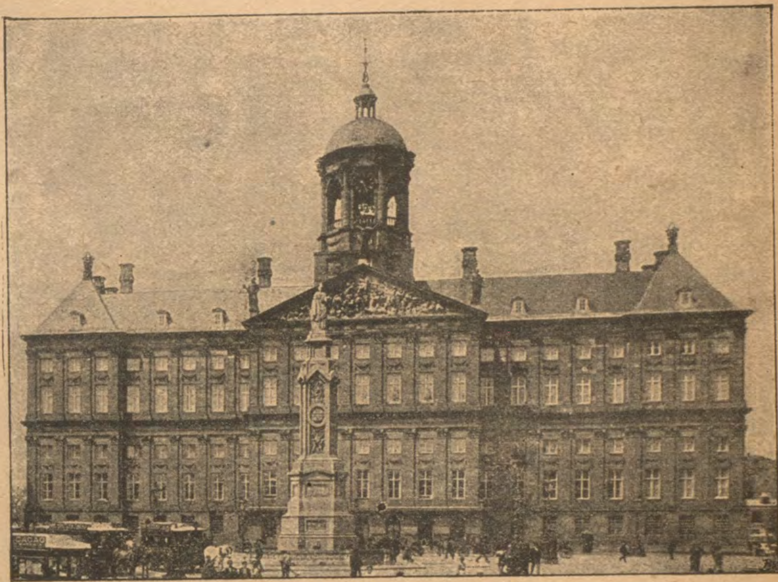


Fig. 645. Königl. Palast (Stadthaus) in Amsterdam.

Form eines gleicharmigen Kreuzes angelegt, auf der Westseite befindet sich eine Vorhalle mit 22 korinthischen Säulen von 25 m Höhe, über der Vierung baut sich die 83 m hohe Kuppel auf, deren Trommel ein korinthischer Säulengang umgiebt. Ebensolche Säulenstellungen trennen in allen vier Armen Seitenschiffe ab, über welche Emporen sich hinziehen. Die Kuppel hat drei übereinander gestülpte Gewölbe, durch die Oeffnung der untersten blickt man auf die Gemälde der oberen (Fig. 640 u. 641).

Die Tage des akademischen Klassizismus und des Rokoko waren vorüber, die „hellenisch-klassische" Richtung trat ihre Herrschaft an.

Zum Schlusse muß ich noch eine Bemerkung anfügen, betreffend die in Frankreich übliche Bezeichnung der Stilrichtungen dieses Zeitraumes. Man pflegt jene, als deren Hauptvertreter Perrault gelten kann, den „Stil Louis XIV." zu nennen; die durch das Auftreten Oppenorts und Meissoniers gekennzeichnete den „Stil der Regentschaft"; die hauptsächlich von Hardouin-Mansart angebahnte, den „Stil Louis XV", und die letzterwähnte als „Stil Louis XVI". Die Bezeichnung Rokoko ist nur zutreffend anwendbar auf die Zierkunst in den inneren Räumen, das eigentliche Wesen desselben kommt in der Bauweise nicht zum Ausdruck.

Niederlande.

Die Scheidung der Niederlande. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war für die lebensfrohen, blühenden Niederlande eine Zeit tiefster Zerrüttung und schweren Leidens. Zwei in ihrer Volkseigenart verschiedene Stämme saßen hier, im Süden die romanischen Wallonen, den Franzosen auch in ihrem Wesen verwandt, im Norden die Vlämen, Holländer und Friesen, durchwegs Germanen, aber doch untereinander verschieden; jeder Gau von eigener Sonderart. Der Erbfehler der Deutschen, sich in kleinen Gemeinschaften von den andern Volksgenossen abzuschließen und das ganze Volkstum in selbständige Einzelglieder aufzulösen, trat auch hier zu Tage. Ein gemeinsames Band hatte bisher alle Gaue, die romanischen und deutschen zusammengehalten: die „politische Freiheit". Als Glieder des deutsches Reiches genossen die Niederlande eine Unabhängigkeit, welche ihre Bürger reich und stolz werden ließ. Die habsburgischen Kaiser Maximilian und Karl V. waren ihnen gewogen und förderten den Aufschwung der Städte, ließen deren Vorrechte unangetastet. Die religiöse Bewegung der Reformation hatte auch hier mächtigen Widerhall gefunden, der Protestantismus gewann allenthalben eine rasche Verbreitung unter dem selbstbewußten Bürgertum. Mit dem Tode Karls V. änderte sich die Sachlage; die Niederlande fielen an Spanien, dessen König Philipp II. der politischen Freiheit ebenso feindlich gegenüberstand, wie dem Protestantismus. Die Niederlande sollten nicht nur wieder katholisch werden, sondern auch ihre Vorrechte, ihre Selbständigkeit aufgeben und der selbstherrlichen Königsgewalt sich unterwerfen.

Der Angriff auf die verfassungsmäßige Freiheit einigte vorerst alle Gaue zur gemeinsamen Abwehr, Katholiken und Protestanten standen zusammen im Kampfe gegen die spanische Weltmacht. Es war ein ungleiches Ringen mit einem überlegenen, rücksichtslosen Gegner, der mit grausamer Gewalt und mit berechnender Klugheit in der Ausnutzung der Verhältnisse vorging. Die Germanen mit ihrer trutzigen Zähigkeit hielten aus, aber die Wallonen erlahmten zuerst und beugten sich. Auf das romanische Volkstum übte der Katholizismus seine Anziehungskraft aus, und als politische Zugeständnisse gewährt wurden, sagten sich auch die beweglicheren, vielfach mit romanischem Blut durchsetzten Vlämen von dem reingermanisch-protestantischen Norden los. Die Niederlande schieden sich in zwei Teile, die kaum mehr etwas gemeinsames hatten. In den südöstlichen Gauen Belgiens kam mit dem Katholizismus auch die französische Sprache zur unbedingten Herrschaft, die nördlichen Provinzen — Holland — blieben deutsch und erkämpften sich schließlich ihre Unabhängigkeit. Jeder Teil ging nun seine eigenen Wege, auch in der Kunst.

Belgien. In dem katholischen Belgien übte der Jesuitenordnen den gleichen mächtigen Einfluß auf das gesamte geistige Leben wie in Süddeutschland, und somit schlug auch die Kunst ähnliche Bahnen ein. Nach den Jahren des heftigsten Kampfes war das Bedürfnis nach fröhlichem Lebensgenuß um so stärker geworden und auf die finstere Strenge protestantischer Eiferer, welche nicht nur gegen die Bilder in den Kirchen, sondern gegen Pflege der Kunst überhaupt aufgetreten waren, folgte der Rückschlag, indem man der sinnfälligen Schönheit um so lebhafter huldigte, als auch die Kirche dies begünstigte, um dadurch auf die Gemüter zu wirken. In einem Punkte besteht ein wichtiger Unterschied zwischen den Wirkungen der jesuitischen Kunstauffassung in Belgien und Deutschland. Hier war sie volksfremd und trat der heimischen-volklichen Kunst feindlich gegenüber, dort dagegen traf sie auf eine verwandte Geistesrichtung, und erwies sich daher mehr förderlich, weil sie nicht erst die bestehende Eigenart zu bekämpfen brauchte.

Die lebhaften Beziehungen zu Italien, welche der Katholizismus vermittelte, wurden der heimischen niederländischen Kunst auch weniger gefährlich, als es in Deutschland der

Fall war, denn sie erwies sich als stark und lebenskräftig. Man lernte zwar von den Italienern vieles in der Behandlung der Formen ab, steigerte dadurch die eigene Fertigkeit, wandte diese aber ganz in eigenem Geiste an. Die Grundzüge der sinnlichen Lebensfreude und unbefangenen Heiterkeit traten ebenso hervor, wie auch jener der höheren Wertschätzung der Teile und Einzelheiten, welcher noch auf dem germanischen Grundteil des Volkstums beruhte.

Die Gotik hatte in den Niederlanden so feste Wurzeln gefaßt, daß sie bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts gegenüber der Renaissance sich behaupten konnte; mit ihrer Großräumigkeit, ihrem malerischen Formenreichtum und ihrer verständlichen Klarheit in der Anlage entsprach sie dem Volksgeiste mehr als die ernsthafte Würde und strengere Formensprache der Hochrenaissance. Man kann im Grunde sagen, daß sich in Belgien



Fig. 646. St. Paul in London.

an die spätgotische Richtung gleich jene des Barock anschloß. Wohl hatten einzelne Künstler sich für die italienische Kunstweise begeistert und sie gründlich studiert, daheim aber schufen sie doch auf der volkstümlichen Grundlage; behielten gotische Grundgedanken und Formen bei und vermengten nur diese mit solchen der Frührenaissance.

Mit der Uebernahme der Regierung durch Erzherzog Albrecht und dessen Gemahlin Isabella (Tochter Philipps II.), 1596—1599, begann der Aufschwung des Kunstlebens in den Niederlanden. Eine lebhafte Bauthätigkeit wurde entwickelt, da nicht nur die Jesuiten, sondern auch andere Orden neuer Kirchen bedurften. Auf die Baukünstler nahm weit mehr als die italienische Schulung der Großmeister der Malerei, Peter Paul Rubens, Einfluß.

Das Malerische war ja überhaupt für die Niederländer immer am meisten anziehend gewesen; in bewegtem Linienspiel, in Vielgestaltigkeit und reicher Schmuckhaftigkeit konnte sich ihre rege, schöpferische Einbildungskraft ergehen. Mit den Formen sprang man dabei ziemlich willkürlich um; man trug kein Bedenken, Gesimse, Giebel, Verdachungen zu brechen und zu krümmen, Pfeilerteile auszubauchen, in die Schnecken jonischer Kapitäle Blumengewinde einzuhängen, wenn nur ein recht malerischer Eindruck erzielt wurde.

Dieser barocken Keckheit huldigte schon Jaques Francquart, der außerhalb des von Rubens unmittelbar beeinflußten Kreises stand, noch mehr aber der letztere selbst.

Das bedeutendste Werk dieser Richtung dürfte die Jesuitenkirche zu Antwerpen sein, erbaut von zwei Ordensmitgliedern (1614—21), welche zwar 1718 abbrannte, aber nach den alten Plänen wieder hergestellt wurde. Ihr damaliges Inneres giebt ein Gemälde von Sebastian Vranc wieder. Bezeichnend ist namentlich der Turm, der untere Teil ist quadratisch, durch dorische und jonische Wandpfeiler gegliedert mit Einsprüngen in den Ecken, in welche Säulen gestellt sind, der obere Teil ist achteckig und mit einer auf korinthischen Säulen ruhenden Kuppellaterne bekrönt. Die Schauseite ist ungemein reich ausgeschmückt, zweigeschossig mit mächtigem Giebelaufbau (Fig. 642). Die gleiche malerische Pracht zeigt auch eine Reihe anderer Jesuitenkirchen, so in Brügge, Lüttich, Ypern u. a. O.

Rubens hatte durch sein Kupferstichwerk über die Genueser Paläste seine Landsleute mit der italienischen Barockkunst vertraut gemacht, die eigenen baukünstlerischen Gedanken dagegen hauptsächlich in seinen Gemälden niedergelegt. Unter seinen späteren Schülern ragt insbesondere Lucas Faidherbe (1617—97) hervor, von dem wahrscheinlich auch die

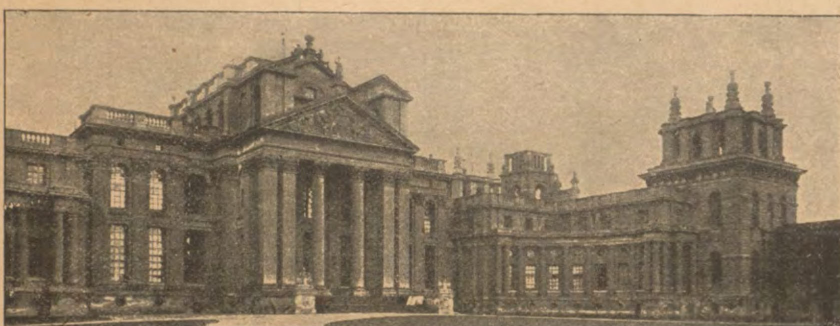


Fig. 647. Schloß Blenheim.

Jesuitenkirche zu Löwen und die Beguinenkirche in Brüssel herrühren, beide Werke von mächtiger Wirkung. Namentlich die letztere zeichnet sich durch glückliche Verteilung der Massen, schöne Gliederung und vollen Einklang der Verhältnisse, sowie durch maßvolle und geistreiche Durchbildung der Einzelheiten aus. Die Schauseite ist von einem malerischen Reiz, der kaum zu übertreffen ist (Fig. 643). Beachtenswert ist dabei auch die Betonung der senkrechten Linien, welche die Höhenentwickelung hervorhebt, noch ein Anklang an die Gotik.

Der Meister war auch viel mit Umbauten beschäftigt, die damals mit Eifer betrieben wurden. Es lag dieses Umbilden, das „Restaurieren", im Geiste der damaligen Zeit, welche mit dem Alten aufräumen wollte, ohne vom Grunde aus Neues schaffen zu müssen. Man verstand es auch vortrefflich, das „alte Baugerüst" mit dem neuen reichen Zierschmuck zu verhüllen, wobei freilich auf den inneren Zusammenhang der Baufügung mit den Schmuckstücken keine Rücksicht genommen werden konnte.

Lag auch der Schwerpunkt der künstlerischen Thätigkeit Belgiens im Kirchenbau, so entstanden doch auch eine Anzahl weltlicher Bauten, an denen die neue Richtung zum Ausdruck gelangte. In dieser Hinsicht sind die Zunfthäuser bemerkenswert, an denen insbesondere Brüssel reich ist. Auch bei diesen tritt als bezeichnend die vorwiegend senkrechte Gliederung und die Zurückdrängung der Massen hervor, so daß das Aufstreben zur Höhe den Gesamteindruck bestimmt, obwohl auch die wagerechten Linien (in breiten Gesimsen und Säulengeländern) kräftig genug gebildet sind (Fig. 644).

Der belgischen Barockkunst muß man nachrühmen, daß sie die volkliche Eigenart immer zu bewahren verstand; sie nahm überlieferte heimische Eigentümlichkeiten wie fremde

Anregungen auf, ging aber ihre eigenen Wege, welche ihr die schöpferische Einbildungskraft erfindungsreicher, formengewandter und vor allem malerisch empfindender Meister wies.

Holland. Holland hatte erst durch den Waffenstillstand von 1609 für längere Zeit jene Ruhe erlangt, welche gestattete, sich auch wieder mehr mit Kulturaufgaben zu befassen. Während des Kampfes hatten sich die Gegensätze zu Belgien noch schärfer herausgebildet. Wir finden sie auf allen Gebieten. Auf den Unterschied der Volksart wurde bereits hingewiesen, dort der bewegliche, sinnlich erregbare, lebensfroh genießende Romane, hier der ernste, verständig berechnende, häusliche Germane. In Belgien überwog die gewerbliche Thätigkeit, Holland war eine Seemacht geworden, die gemeinsam mit England den Welthandel beherrschte. Der Katholizismus im Süden wirkte auf das Gemüt, der Protestantismus beschäftigte das Denken. Holland wurde eine Stätte der wissenschaftlichen Forschung, an der die Philosophie mit gründlichem Eifer gepflegt wurde.

Diese philosophisch-wissenschaftliche Geistesrichtung allein würde es schon hinreichend erklären, daß in Holland die Barockkunst keinen Boden finden konnte, sondern dort das „Klassische“ und zwar in der Auffassung Palladios Geltung behielt, bis die „Wissenschaft“ dem „hellenischen Klassizismus“ zum Durchbruch verhalf. Dazu trugen noch die anderen Umstände nicht unerheblich bei, das belgische Barock mit seiner Formenpracht erschien als „katholisch“ und war daher dem strenggläubigen Protestantismus widerwärtig, das ungebundene Walten der Einbildungskraft konnte dem nüchternen, kalten und klaren Verstande der Holländer nicht zusagen; ernst, regelrecht und gesetzmäßig sollte auch die Kunst sein.

Sie blieb aber auch deutsch in ihrem Wesen. Die Gotik, welche in Holland auch weit einfacher und nüchterner wie in Belgien sich entwickelt hatte, gab die Grundgedanken, und die deutsche Frührenaissance lieferte die Formensprache für die holländische Bauweise zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die sich von Italien nur in geringem Maße beeinflußt zeigt.

Man konnte sich aber doch der Erkenntnis nicht verschließen, daß in Italien wie in Belgien eine fortschreitende Entwicklung sich vollziehe, zumal auch viele der holländischen Künstler dort ihre Studien gemacht hatten. Da man aber aus den erwähnten Gründen sich dieser Kunstweise nicht anschließen, sondern die Eigenart bewahren wollte, so blieb für einen Fortschritt eben nur der Weg zur „antiken Einfachheit“ übrig. Auch die deutsche Renaissance hatte der Freude an malerischem Formenreichtum und der frischweg gestaltenden Einbildungskraft freie Bahn gewährt, die man nun verließ, um in ruhiger, breiter Massenentwicklung, in einfachen, großzügigen Formen bei fast völligem Verzicht auf Zierwerk im Aeußeren, die künstlerische Wirkung zu suchen.

Für diese Auffassung ist wohl am meisten bezeichnend das Stadthaus in Amsterdam (jetzt königliche Residenz), welches 1648 begonnen wurde und zwar von einem Rubens-Schüler, Jacob von Campen († 1657). Der Bau ist von mächtiger Wirkung, seine Größe entspricht der damaligen Stellung Amsterdams als der ersten Handelsstadt der Welt. Die Eigenart eines „Stadthauses“, als des Mittelpunktes eines freien bürgerlichen Gemeinwesens, findet bedeutungsvollen Ausdruck. Dem Hauptbau (Fig. 645) ist ein Vorhaus vorgelegt, in welches sieben Rundbogenthore führen. Aus demselben gelangt man über die Haupttreppe in den großen Bürgersaal, der durch zwei Stockwerke sich erhebt und mit einem Tonnengewölbe überdeckt ist; rings um denselben ziehen sich Galerien von fast 9 m Breite hin. An den Ecken des Hauptbaues springen gleichfalls drei Fenster breite Pavillons vor. Die Schauseite ist wagerecht in drei Hauptteile gegliedert: ein niederes Untergeschoß mit quadratischen Oeffnungen; ein schmales Gesimse trennt es von dem ersten Hauptgeschoß, über welches ein Halbgeschoß angeordnet ist, dann folgt ein mächtig entwickeltes Gesimse, das auf Wandpfeilern aufruht und darüber das zweite Geschoßpaar. Die senkrechte Gliederung erfolgt durch die erwähnten Wandpfeiler mit korinthischen Kapitälen. Die Fenster der Hauptgeschosse sind länglich, jene der Halbgeschosse quadratisch. Ueber dem siebenfenstrigen Mittelbau erhebt sich ein mit Flachbildwerken geschmückter Giebel, hinter

demselben ein runder Turmaufbau mit offener Bogenhalle und einer stattlichen Kuppel. Der sonstige Schmuck beschränkt sich auf kleine Laubgewinde unter den Fenstern der Halbgeschosse.

Das Innere schließt sich strenge der baulichen Gliederung des Aeußeren an und in dieser vollen Uebereinstimmung zeigt sich der wesentliche Unterschied von der Barockweise noch mehr, als in der maßvollen Anwendung des Schmuckwerkes, das gänzlich der Baufügung untergeordnet bleibt und nicht zur Gliederung verwendet wird. Die Ausschmückung des Giebelfeldes mit Flachbildnerei ist ebenfalls eine Besonderheit, die man sonst bei gleich-



Fig. 648. Kirche del Pilar in Zaragoza.

zeitigen Werken nicht findet. Die bildnerische Durchführung der Gruppe — sie stellt die Stadt Amsterdam dar, von Nymphen umgeben — ist von hoher Schönheit.

Der stattliche Eindruck dieses Baues wurde von keinem anderen holländischen wieder erreicht, obwohl er, namentlich hinsichtlich der Anordnung der Wandpfeiler und des Zusammenfassens von Ganz- und Halbgeschossen zu Unterteilungen vorbildlich wurde. Das Streben nach antiker Einfachheit führte schließlich zu einer Schmucklosigkeit und Kahlheit, welche dem Auge nichts Erfreuliches mehr bietet. Die Wissenschaftlichkeit ertödtete die Einbildungskraft. Der Wortführer dieser Richtung war Philipp Vingboons, dessen Schriften nicht nur auf die holländischen Baumeister großen Einfluß ausübten, sondern späterhin auch außerhalb Hollands zu dem Umschwung nach der „hellenisch-klassischen Richtung" hin beitrugen. In dieser Beziehung war Holland seinen Nachbarn um ein volles Jahrhundert voraus: hier entstanden schon vor 1680 Bauten, die ihres Gleichen in Deutschland und Frankreich erst um 1780 finden.

England.

Eigenart der englischen Bauweise. Die Entwicklung der Baukunst in England zeigt viel Aehnlichkeiten mit jener Hollands. Auch hier finden wir das zähe Festhalten an der Gotik, dann die Begeisterung für Palladio, schließlich den Sieg des „Klassizismus", nur daß dazwischen eine Richtung sich einschaltet, die man als „englisches Barock" bezeichnen kann. In England war die Reformation, richtiger gesagt die Lostrennung von der römischen Kirche, weniger aus dem Volke hervorgegangen, als vielmehr von dem Könige Heinrich VIII. demselben aufgedrängt worden. Die „anglikanische Kirche" hatte auch anfänglich die katholische Glaubenslehre unverändert beibehalten, erst allmählich nahm sie die protestantischen Lehren auf, aber auch jetzt noch blieben die Kirchenverfassung nach katholischem Vorbilde, sowie viele gottesdienstliche Formen der römischen Kirche bestehen. Die strenggläubigen Protestanten (Puritaner=Reingläubige, oder Dissenters=Andersgläubige) standen außerhalb der englischen Hofkirche. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunders gab es somit drei religiöse Parteien auf englischem Boden: die Katholiken, die Anhänger der „englischen Hochkirche" und die strenggläubigen Protestanten. Unter der Regierung der Königin Elisabeth hatte sich England zu einer einflußreichen politischen Machtstellung emporgeschwungen und nach dem Untergange der spanischen Armada begann seine Vorherrschaft zur See und damit im Welthandel. Nur Holland theilte sich noch mit ihm in diese Handelsherrschaft. Die äußeren Verhältnisse waren somit jeglichem geistigen Aufschwunge günstig und wir sehen daher auch ein reges Leben auf allen Kulturgebieten sich entfalten.

Ein bezeichnender Zug des englischen Volkstums ist das zähe Festhalten an dem Ererbten und Ueberlieferten, namentlich in allen Formfragen. Fortschrittlich ist es nur in Dingen des Erwerbslebens, im Handel und Gewerbe, in allen sonstigen Anschauungen ist es „konservativ", oft bis zur Rückständigkeit. Dies paart sich aber mit einem stark ausgeprägten Selbstbewußtsein, welches in allen Dingen die volkliche Eigenart streng bewahrt. Nirgends können fremde Anschauungen und Einflüsse schwerer Wurzel fassen als in England; niemals wird Fremdes schlankweg aufgenommen, immer erst in volklichem Geiste umgebildet.

Es wurde gezeigt, wie die Gotik in England eine eigentümliche Sonderart annahm, weil die normannisch-romanischen Ueberlieferungen nachwirkten, und diese englische Gotik war so tief im Volke eingewurzelt, so ganz nach dessen Wesen ausgebildet, daß die Renaissancebewegung lange keinen Boden gewinnen konnte. Die englische Gotik war zum reinen Schmuckstil geworden und in Kleinlichkeit verfallen, sie konnte in den Einzelheiten Reizvolles schaffen, im Großen war sie kraftlos. Auch dann, als man sich mit der Renaissance zu beschäftigen anfing, kam man nicht zu einer freien Auffassung der Grundgedanken der neuen Kunstrichtung, sondern nahm nur in völlig äußerlicher Weise deren Formen herüber, um das Schmuckwerk damit zu bereichern. Die englische Renaissance ist im Grunde genommen nur eine mit neuem Flitter umkleidete Gotik.

Jones. Erst im 17. Jahrhundert kam die italienische Kunstauffassung auch in England zu einer gewissen Geltung und zwar durch Inigo Jones (1572—1651). Dies war aber auch nur möglich geworden durch den Umstand, daß der kunstsinnige König Karl I. und dessen Hof auch für fremde Kunst Empfänglichkeit und Verständnis besaßen. Zwei Lords hatten Jones veranlaßt, nach Italien zu gehen und dort Studien zu machen. Von dort kam er nach Kopenhagen als Hofbaumeister und schließlich zurück nach London, wo er zum Oberaufseher der königlichen Bauten ernannt wurde. Jones hatte sich ganz der Auffassung Palladios angeschlossen; in den schönen Verhältnissen, in der klaren Einfachheit sah er das Wesen der Antike. Mit einer seltenen Sicherheit übertrug er die Formensprache Palladios auf die englischen Verhältnissen und Bedürfnissen entsprechenden Bauten, hauptsächlich Landschlösser. Einzelne derselben sind so streng im Geiste Palladios gehalten, daß sie von diesem selbst herrühren könnten, wie beispielsweise das Banketthaus in Schloß

Whitehall. Andererseits finden sich aber auch solche, welche in der überlieferten heimischen Weise, der Gotik, gehalten sind. Dieselbe ganz zu verleugnen, war auch er nicht fähig, und obwohl er persönlich den Stil Palladios sich zu eigen machte, so bestand hinsichtlich seiner Schule und Nachfolger das Ergebnis darin, daß wieder nur eine Art Mischstil heraus-kam; man wählte aus der überlieferten volklichen und aus der palladianischen Kunstweise sich die zusagenden Grundzüge heraus und bildete so wieder etwas „Englisches".

Wren. Mit dem Sturze und der Enthauptung Karl I. war die goldene Zeit für die englische Kunst beendet; die finsteren Puritaner Cromwells haßten das Schöne, weil es sinnlich und heiter, also Teufelswerk sei. Diese puritanische Strenge, welche alle Lebenslust zu ertödten versuchte, rief einen nur um so heftigeren Rückschlag hervor, sobald die politische Herrschaft der Eiferer gebrochen war. Die Wiederaufrichtung des Königstrones wurde mit Freude begrüßt, denn nun war auch wieder die Freude etwas Erlaubtes und nicht sündhaft Strafbares. Bald aber übersprang die Lust alle Schranken, eine rücksichtslose Sinnlichkeit artete bis zur Sittenlosigkeit aus. Doch auch diese Uebertreibung fand eine Gegenströmung in den erlesenen Kreisen des Volkes, unter den Dichtern, Denkern und Forschern, und auch England schickte sich an, in Pflege der Wissenschaften und Künste sich hervorzuthun.

Den geistigen Strömungen dieser Zeit verlieh in der Baukunst Ausdruck Christopher Wren (1632—1723), der Begründer des englischen Barock. Er war in erster Linie Gelehrter, Mathematiker und Astronom an der Hochschule Oxford; die Baukunst hatte er aus Büchern studiert. Daß er auf diesem Wege zum „Klassizismus" gelangen mußte, erscheint selbstverständlich; im Schrifttum herrschte ja Palladios Geist vor. Eine Reise nach Paris

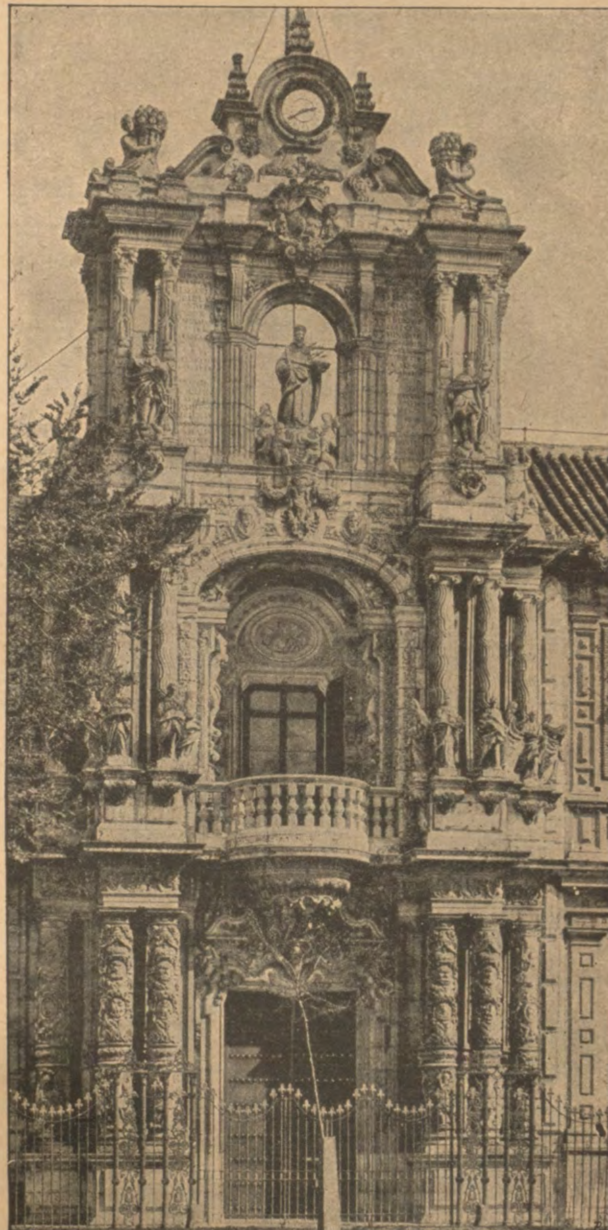


Fig. 649. Palast von San Telmo.
Sevilla.



Fig. 650. Giovanni Bologna: Raub der Sabinerin.
Florenz. Loggia dei Lanzi.

vermittelte Wren die Kenntnis der französischen Auffassung der Antike, und was er da sah, machte auf ihn begeisternden Eindruck. Er wollte der heimischen Kunst auch eine Größe verleihen, welche antik und — englisch sein sollte. Die klassische Formensprache hatte er sich völlig angeeignet, die Einzelheiten werden mit einer Feinheit und Schärfe durchgebildet, welche bei den Italienern selten ist, die Willkürlichkeiten derselben gestattet er sich nie. Das über gewöhnliches Maß Hinausragende, auf die Sinne Wirkende, ins Uebergroße Gesteigerte, welches das innerste Wesen des Barock ausmacht, findet bei Wren seinen Ausdruck in der Gestaltung des Ganzen, im Grundgedanken und Anlage, nicht im Ueberschwang der Einzelheiten.

Der Riesenbrand, welcher 1666 in London über 13000 Häuser und 89 Kirchen zerstörte, gab Wren Gelegenheit, sein Können in großartigem Maßstabe zu erproben. Ihm fiel die Aufgabe zu, die Hauptkirche Londons, St. Paul, wieder neu zu errichten, und was bei keinem anderen der großen Dome der Fall war, ihm war es vergönnt, den Bau von Anfang bis zu Ende (1675—1710) selbst durchzuführen (Fig. 646). Bei der Grundanlage mußte Wren auf die herrschenden gegensätzlichen Strömungen Rücksicht nehmen, auf den Zwiespalt zwischen den protestantischen Grundsätzen des Volkes und den katholischen Neigungen des Hofes. Der Protestantismus verlangte eine Predigtkirche, also Centralbau und Einfachheit (eine spätere Verordnung des Parlamentes setzte fest, daß Kirchen nur eine Abmessung von 18 m × 27 m haben dürfen), der Katholizismus den Langhausbau und denkmalmäßige Pracht. Wren fand eine geistreiche Lösung, um beiden Teilen entgegenzukommen. Er legte den Grundriß zwar in Form eines Langhauses an, spannte jedoch die Kuppel über die ganze Breite des dreischiffigen Langhauses, so daß sie bei ihrer mächtigen Ausdehnung in Breite und Höhe im Aeußeren, ebenso auch der Kuppelraum im Innern alles überwiegt und die Nebenräume von untergeordneter Bedeutung erscheinen. Chor und Langhaus sind von gleicher Länge, die beiden Querarme haben die gleiche Breite wie das dreischiffige Langhaus, sind jedoch kurz. Dem Langhaus ist noch ein kürzeres schmales Querschiff mit zwei Seitenkapellen vorgelagert, mit welchem die Vorhalle und die zwei Ecktürme verbunden sind. Die Schauseiten sowohl des Hauptschiffes wie der Querarme sind in zwei Geschossen angelegt, mit gekuppelten Säulenstellungen übereinander, aber mit Giebeln bekrönt. Das zweite Geschoß, und damit auch das Hauptgesimse, zieht sich rings um den ganzen Bau hin, obwohl an den Seiten hinter den Mauern kein Innenraum dem Geschoßaufbau entspricht, sondern die Dächer unter dem Gesimse liegen. Zu dieser „Unwahrheit“ sah sich Wren aber veranlaßt, um dem Bau mehr „Körper“ zu geben und dadurch die Kuppel noch zu heben. Die innere Anlage derselben ist beachtenswert, ein Ergebnis mathematischer Berechnung. Die Trommel besteht aus freistehenden Säulen, welche nach innen geneigt sind, ebenso ist der untere Kuppelmantel kegelförmig gebildet, auf den unteren Teil ist dann eine zweite pyramidenartige Kuppel aufgesetzt, die nur an der Spitze eine Rundwölbung besitzt. Die äußere Form zeigt eine vollendet schöne Führung der Rundlinien und edles Ebenmaß zwischen allen Teilen. Im Innern sind die baulichen Einzelheiten von vornehmer Eigenart, nur das Schmuckwerk weist barocken Reichtum auf.

Mit diesem Meisterwerk hatte Wren der englischen Baukunst ein Vorbild gegeben, das nicht übertroffen werden konnte, sich selbst aber die erste Stelle unter den Kunstgenossen gesichert. Als das Parlament 1708 beschloß, dem neuen London 50 neue Kirchen zu stiften, wurde Wren mit der Ausführung betraut. Da es sich jetzt, nach Vertreibung der Stuarts und



Fig. 651. Lombardo: Erzthüre.
Loretto.

endgiltigen Niederlage des Katholizismus, um Bauten handelte, bei denen die protestantische Auffassung zum Ausdrucke gelangen mußte, so herrscht bei denselben die Anlage als Predigtkirchen, also der Centralbau vor. Die Entwürfe Wrens (über hundert) bieten in dieser Hinsicht eine reiche Fülle geistreicher Lösungen und vielgestaltiger Grundriß-Formen. Ebenso eigenartig und reizvoll bekundet sich die Erfindungsgabe des Meisters in der Gestaltung der Türme, in deren Aufbau das schöne Verhältnis der Teile und die geschmackvolle Verwertung des gesamten Formenschatzes, edles Maßhalten und Sinn für malerischen Eindruck hervortreten. Darin liegt eben das Bezeichnende für die Kunstweise Wrens, daß er alle Formen, die alten wie die neuen, mit voller Sicherheit beherrscht, und indem er sie mit feinsinnigem Verständnis verwendet — aus dem Alten heraus Neues entwickelt — selbstschaffend auftritt. Bekundet er eine reiche schöpferische Erfindungsgabe in den eigenen Entwürfen der Neubauten, so zeigt er sich andererseits befähigt, ganz in den Geist der alten Meister sich zu versenken, wenn es sich darum handelte, gotische Kirchen zu erneuern. Er selbst rühmt sich dessen, daß er bei diesen „Restaurierungen" sich strenge an die Gedanken und Formensprache der Vorzeit gehalten habe, und dieses Stil-Gefühl ist nicht minder ein Verdienst. In dieser Hinsicht steht er in strengem Gegensatz zu der Erneuerungskunst der Jesuiten, welche bei den Umbauten gerade alle Erinnerungen an das Alte zu tilgen sich bemühte. Daß er neben den kirchlichen Bauten auch noch eine Zahl bedeutsamer weltlicher Bauten schuf, sei noch nebenbei erwähnt. — Wrens Richtung wird gemeiniglich als „Ekklekticismus" (Auswahl-Stil) bezeichnet, weil er aus den vorhandenen Stilen das ihm gut und schön dünkende nahm und verarbeitete. Er that dies aber stets in echt englischem

Geiste, ob es nun um Gotik oder um die Antike sich handelte; seine Weise entsprach auch den Anschauungen seiner Zeit, dem Denken und Empfinden des Volkes, das seinen Blick auf die „Welt" richtete, sein Gefühl aber ausschließlich der Heimat widmete. Kein besseres Denkmal konnte ihm gesetzt werden als die einfache Inschrift auf seinem Grabe in der St. Paulskirche: „Leser, wenn Du sein Denkmal suchst, blick um Dich!"

Vanbrugh. Wren erscheint als Vertreter des englischen Volkstums; den Anschauungen des königlichen Hofes gab Ausdruck sein Nebenbuhler John Vanbrugh (1666 bis 1726), aus niederländischem Stamme entsprossen. Das Haus Stuart hatte zwar wieder den Thron erlangt, aber dessen katholische Neigungen stießen auf scharfen Widerspruch im Volke, in welchem die Herrschaft der Puritaner unter Cromwell den protestantischen Geist gefestigt hatte. Nicht nur die Strenggläubigen, auch die englische Hochkirche (Bischofskirche) waren entschlossen, den Katholizismus auszurotten. Noch mehr erbitterte das Volk das offenkundige Bestreben des Hofes, die Königsgewalt zu stärken und eine Selbstherrschaft, wie auf dem Festlande zu begründen, sowie die Sittenlosigkeit und verschwenderische Leichtfertigkeit der Günstlinge und des Hochadels. Eine tiefe Kluft schied Hof und Volk, und dies mußte sich auch in der Kunstweise der beiderseits bevorzugten Meister ausdrücken.

Vanbrugh schuf fast ausschließlich weltliche Bauten, Schlösser (Fig. 647) und Landsitze für einen prachtliebenden Adel, und es ist daher erklärlich, daß er dabei weit mehr an französische Vorbilder sich halten mußte, als an die Grundsätze Wrens. Starke, eindrucksvolle Wirkung wurde gefordert und dazu war — insbesondere in betreff der Innen-Räume — das Barock geeigneter, als das Klassische. Wenn aber auch Vanbrugh die großzügigen, erhabenen Formen und die Schmuckfülle in echt barocker Weise anwandte, so trug er doch der englischen Sonderart Rechnung, indem er auf die gewohnte „Bequemlichkeit" und „Wohnlichkeit" sorgfältig Rücksicht nahm. Diese englischen Schloßbauten stehen an Zierlichkeit und Feinheit des Geschmackes weit hinter den französischen, aber sie sind behaglicher. Die Großartigkeit, die man ihnen geben wollte, wird nicht selten zur Derbheit — auch darin spricht sich der Unterschied zwischen der französischen und englischen Gesellschaft aus —, die barocke Keckheit zeigt sich mehr in der Behandlung der Massen, als in der Durchbildung der Einzelheiten, welche oft rücksichtslos vernachlässigt wird.

Die klassische Richtung. Die endgiltige Vertreibung der Stuarts, der Uebergang des Thrones an das Haus Oranien, dem bald das Haus Hannover folgte (1714), blieben nicht ohne Einfluß auf die Geschmacksrichtung. Schon bei Lebzeiten der vorgenannten Barock-Meister waren Bestrebungen zu Tage getreten, die auf eine strengere Beachtung der Antike abzielten, denn „diese nachahmen heiße die Natur nachahmen"; mit diesem Grundsatze wollte man ausdrücken, daß die höchste und reinste, die natürliche Schönheit allein in der Antike zu finden sei. Bezeichnend ist es immerhin für den englischen Geist, daß zu einer Zeit wieder auf die Natur hingewiesen wurde, in welcher man anderwärts in Unnatürlichkeit schwelgte. Hier hatte sich aber der echt germanische Zug des starken Naturgefühls zähe lebendig erhalten (ebenso auch in Holland), und die verschiedene Stellung, welche Italiener, Franzosen und Engländer gegenüber der Natur einnahmen, läßt sich trefflich beobachten in den Gartenanlagen, man braucht nur einen französischen mit einem englischen „Park" zu vergleichen. Auf die Natürlichkeit hatte auch der Philosoph Graf Shaftesbury verwiesen, der die Lehre aufstellte: die Schönheit liegt in der Wahrheit. Die Kunst solle die Wirklichkeit, die wahrhaftigen Dinge wiedergeben, diese aber in ihrer Gänze erfassen. Es mag auffällig erscheinen, daß allezeit, wenn Geschmack und Geistesrichtung sich der Natur zuzuwenden beginnen, die reine Antike auf den Schild erhoben wird. Der Gedanke, daß die klassische Formensprache die einzig natürliche sei, ist seit der Zeit der Humanisten unausrottbar eingewurzelt. Die Forderung nach Natur und Wahrheit führte daher auch in England geradewegs zum „strengen Klassizismus". Der Schotte Colen Campbell († 1729), der in seinem Tafelwerke „Vitruvius Brittanicus" Palladio als den einzig vorbildlichen Meister feierte, William Kent (1684—1748), der die Arbeiten von Inigo Jones herausgab, und William Chambers (1726—1796) können als die Hauptvertreter dieser Rich-

tung gelten, von denen jeder wieder seine besondere Art besaß. Daneben ging aber immer noch eine Schule her, welche für die Gotik schwärmte und sie wiederzubeleben suchte.

Der „klassische" Geist war in der englischen Baukunst früher zur Herrschaft gelangt als anderwärts, und daher erscheint England auch als Ausgangspunkt der klassizistischen Richtung, insbesondere übt es auf Frankreich einen Einfluß in dieser Richtung aus; der sogenannte „Empire-Stil" (Stil des Napoleonischen Kaiserreiches) ist nichts anderes als die englische Bauweise, wie sie seit 1730 sich herausgebildet hatte.

* * *



Fig. 652. Bernini: Die hl. Theresia.
Rom. St. Maria della Vittoria.

Garten-Kunst. Ich hatte vorhin erwähnt, daß auch die Gartenanlagen den Unterschied zwischen romanischer und englischer Auffassung bekunden. Doch auch sonst steht die Gartenkunst in mannigfachen innigen Beziehungen zur Baukunst, daß es gerechtfertigt ist, derselben in Kürze zu gedenken.

Gärten „anzulegen", d. h. nach künstlerischen Gesichtspunkten und zu reinen Zierzwecken zu gestalten, kam erst im 16. Jahrhundert auf. Früher diente der Garten in erster Linie Nutzzwecken und war meist „ungeordnet". In Italien begann man zuerst mit wohldurchdachter Berechnung die Landschaft mit dem Bau in Beziehung und Verbindung zu bringen, und schuf dieselbe daher zu Gärten um. Raphael hat hauptsächlich den „römischen Park" ausgebildet, dessen Grundwesen darin besteht, daß die Landschaft baulich gestaltet und der Garten somit als ein Glied der Bauanlage dem Ganzen völlig untergeordnet wird. Terrassen, Rampen, Springbrunnen, kleine, eigentlich zwecklose, Ziergebäude, Grotten, dann Bildnereiwerke gehören zu den unerläßlichen Bestandteilen des italienischen Gartens, die Pflanzenwelt giebt für diese Baulichkeiten mehr nur den Hintergrund, die Farben- und Schattenstimmung ab.

In Deutschland und den Niederlanden wurden im 16. Jahrhundert die Gärten nur als Flächen-Schmuck des Bodens aufgefaßt; es fehlen die Baumgruppen, nur Beete giebt es. Zierwerk aus Linienbildungen und Farbenflecken, das auf dem Erdboden mit Benutzung von Pflanzen aufgezeichnet ist — das und nichts anderes stellt ein solcher Garten dar. Sie waren auch nicht zum Aufenthalt geschaffen, sondern nur zum Betrachten, am besten von der Stube aus. Das Beschneiden der Bäume wurde auch in Holland erfunden.

Diese Teppichgärtnerei und die bauliche Gartengestaltung der Italiener vereinigten die Franzosen in ihrer Gartenkunst, deren größter Meister Andre Lenôtre (1613—1700) ist. Der französische Garten bleibt zwar in Beziehung zum Hauptbau, erscheint aber doch weit mehr selbständiges Kunstwerk als der italienische. Die Plananlage erfolgt unter baulichen Gesichtspunkten, mit Rücksicht auf perspektivische Wirkung, die Naturgebilde werden sozusagen wie Baustoffe verwendet, man formt aus den zugeschnittenen Bäumen Mauern mit Nischen, aus dem Rasen Flächenzierwerk, das in Linienführung und Musterung den baulichen ähnelt, kurz die Natur wird ihrer eigenen Erscheinungsform entkleidet und muß jene annehmen,

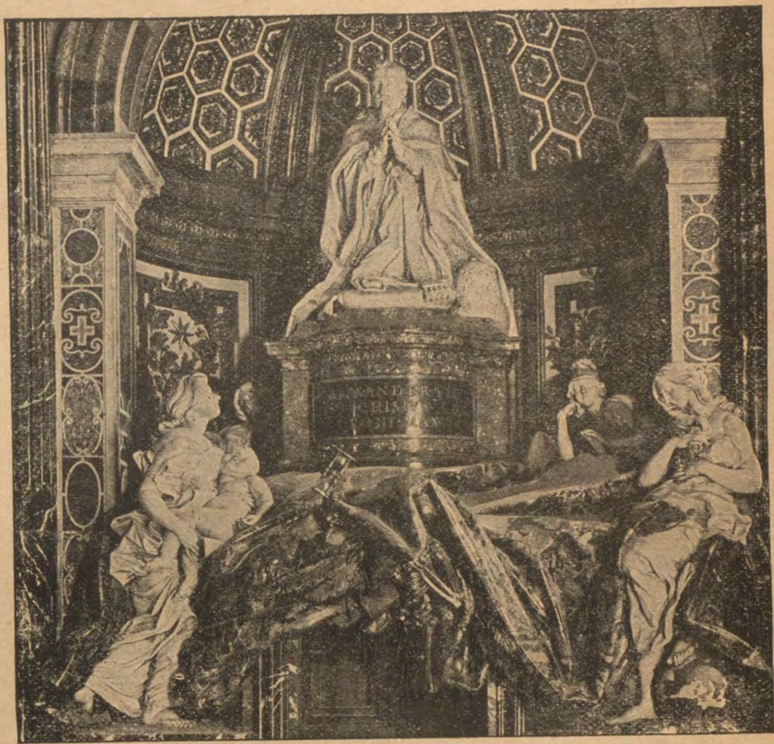


Fig. 653. Bernini: Denkmal Alexander VII.
Rom. St. Peter.

welche den Absichten des Künstlers entspricht. Zierbauten, Bildnereiwerke und namentlich Wasserkünste bilden wesentliche Bestandteile der Anlage.

Die englische Gartenkunst stellte sich andere Ziele. Während die französische offenkundig die Absicht darlegt, aus der Natur ein erdachtes Kunstwerk zu schaffen, in welchem jede Einzelheit nach einem vorherbestimmten Plane seinen Platz und seine Rolle erhält, geht die englische darauf aus, durch künstlerische Anordnung der Einzelheiten eine nur „verbesserte", aber sonst „wirkliche" Natur zu bieten. Die Absicht der Umgestaltung soll möglichst verdeckt werden, es soll Alles wie zufällig erstanden erscheinen; man vereinigt nur Naturerscheinungen, die zwar einzeln in Wirklichkeit vorkommen, aber nicht zusammen sich finden, künstlich zu einem malerischen Gesamtbilde. Die französische Gartenkunst geht bildnerisch vor, indem sie dem Stoff — der Natur — eine neue Form giebt, die englische dagegen malerisch, beläßt der Natur im Wesentlichen ihre eigenen Formen und beschränkt sich auf deren Anordnung, um künstlerische Wirkung zu erzielen, ohne den Eindruck eines Kunstwerkes hervorzurufen.

Spanien.

Eigenart der spanischen Baukunst. Wenn man das Wort „barock“ in der üblichen Nebenbedeutung anwenden will, so könnte man vielfach schon die spanische Renaissance als Barock bezeichnen. Die strengere Richtung, welche die Einfachheit der reinen Antike in etwas schwerfälliger und düsterer Weise aufnahm, hatte nur etwa ein halbes Jahrhundert lang Bestand. Der führende Hauptmeister, Juan de Herrera, und sein hervorragendster Nachfolger, Francisco de Mora, hatten ganz die Wege Palladios eingeschlagen, ohne daß irgend eine unmittelbare Einflußnahme stattgehabt hätte. Es trat eben ein zeitweiliger Rückschlag gegen die bisher vorherrschend gewesene malerische und phantastische Stilrichtung ein, welcher noch durch äußere Umstände begünstigt wurde, nämlich durch die Neigung des Königs Philipp II. zum finsteren Ernst und erhabenen Feierlichkeit. Dieser klassische Stil konnte dem spanischen Geiste nur in einem Punkte wirklich entsprechen: in dem Zuge nach gewaltiger Großartigkeit, deren Wirkung man durch riesige Abmessungen zu erreichen suchte. Im Uebrigen aber war das Einfache und Schmucklose gar nicht nach dem Sinne der Spanier, die gerade weit mehr an einem Ueberschwang in den Formen Gefallen fanden. Ihr Kunstgeschmack, wie er sich geschichtlich entwickelt hatte, entbehrte stets der anmutigen Feinheit, die man sonst in den besten Zeiten bei anderen Völkern findet; er ist immer auf das Derbe, Ueppige, Abenteuerliche gerichtet, daher sind die Formen krauser und verwickelter als anderswo, die Farben kräftig bunt, eher gegensätzlich als zusammengestimmt. Die spanische Einbildungskraft ergeht sich eben gerne im Abenteuerlichen und Ueberschwänglichen, der Hang zur Maßlosigkeit ist immer vorhanden.

Es erscheint daher wohl nur natürlich, daß die klassische Richtung nicht volkstümlich werden konnte und rascher wieder in den Hintergrund gedrängt werden mußte, als sie aufgekommen war. Die Wendung erfolgte schon in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, unter dem Einflusse der Maler aus dem Kreise Francisco Herreras des Aelteren, die selbstverständlich für eine freiere, malerischere Auffassung eintraten. Der erstaunliche Aufschwung, den weiterhin die spanische Malerei unter Velasquez und Murillo nahm, und die gleichzeitige Blüte der Bildnerei, welche ganz in der spanischen Eigenart entwickelt war, hätten auch dann die Abkehr von der klassischen Richtung herbeigeführt, wenn nicht noch außerdem der allgemeine Umschwung in Italien und Frankreich eingetreten, die Kunstweise der Bernini und Borromini zur Herrschaft gelangt wäre.

Der vielseitige Alonso Cano, als Bildner einer der Ersten, in der Malerei durch Velasquez-Murillo zu stark in Schatten gestellt, dann Francisco Herrera der Jüngere hatten erheblichen Anteil an dieser Entwicklung der Baukunst im Sinne des Schmuckhaften, sie blieben aber noch ziemlich maßvoll und bethätigten die neue Weise mehr in der Ausgestaltung des Innern und an den Einzelheiten. Von Herrera stammt auch der Entwurf zu der Hauptkirche „Unser lieben Frau von Pilar“ in Zaragoza, ein Bau von streng spanischer Art, von fremden Zügen unbeeinflußt. Die Kirche ist von bedeutenden Abmessungen, 137 m lang und 70 m



Fig. 654.
Bernini: Pluto u. Proserpina.
Rom. Villa Ludovisi.

breit, dreischiffig, mit Kapellen-Reihen zu beiden Seiten; eine mächtige Kuppel erhebt sich über der Vierung des Langhauses und Querhauses, das Mittelschiff wird überdies noch von zwei, die Seitenschiffe von je vier Kuppeln gekrönt.

Die Fülle von Bildungen, welche durch die Baufügung nicht notwendig bedingt erscheinen, giebt dem Ganzen einen unruhigen und bunten Charakter. Immerhin ist hier noch mehr auf Großzügigkeit der Formen Gewicht gelegt und soll durch Mächtigkeit eine starke Wirkung erzielt werden (Fig. 648).

Die Schwelgerei in dem abenteuerlichsten, von einer zügellosen Einbildungskraft erfundenen Schmuckwerk findet man in den Bauten anderer spanischer Meister, namentlich in jenen des Don Jose Churriguera, so daß dessen Name für die Bezeichnung des spanischen Hochbarock-Stiles gebraucht zu werden pflegt. Dieser ausschweifende Ueberschwang findet sich jedoch auch mehr in der Innengestaltung der Bauwerke, als im Aeußeren, und einzelne derselben wie z. B. die Universität in Valladolid sind verhältnismäßig maßvoll. Eine bezeichnende Probe von der ganzen Art giebt das Hauptthor des Palastes San Telmo in Sevilla (1682), bei dem selbst die Säulen flachbildnerisch bearbeitet oder wenigstens mit gewellter Riffelung versehen sind (Fig. 649).

Nach dem Aussterben des habsburgischen Königshauses ging der spanische Thron bekanntlich an die französischen Bourbonen über, doch gewann damit keineswegs die französische Kunst einen größeren Einfluß, sondern man folgte vielmehr den Italienern. Der bedeutendste Baumeister aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Sacchetti, war ein Schüler des Italieners Juvara, von welchem auch der Entwurf zu dem königlichen Palaste in Madrid herrührt. Dieser Bau wirkt nur durch seine ungeheure Masse (er hat sechs Stockwerke), sonst ist er ziemlich nüchtern und schwunglos. Der Niedergang Spaniens im Verlauf des 18. Jahrhunderts ließ auch die künstlerische Kraft völlig erlahmen, und was späterhin noch erstand, entbehrt jeder Bedeutung und Eigenart; man hielt sich entweder an fremde Vorbilder oder griff auf die ältere heimische Weise zurück. Nur der eine spanische Grundzug erhielt sich, durch große Abmessungen und Massen den Eindruck stolzer Größe hervorzurufen.

Die Bildnerei.

Michelangelos Einfluß. Es ist eine seltsame Erscheinung, daß das Gesetz von der „vollen Freiheit des schaffenden Künstlers", welche nach der allgemeinen Ansicht die Lebensbedingung aller wahren Kunst und daher das anzustrebende Endziel sein soll, im wirklichen Leben verderblich gewirkt hat. Die ganze Zeit der Renaissance hindurch ging das Trachten der führenden Geister nach solcher Freiheit, nach Abschüttlung aller beengenden überkommenen Gesetze; die persönliche Eigenart des Schaffenden sollte Form und Inhalt des Werkes bestimmen. Der Riesengeist Michelangelos hatte dies Ziel erreicht: alle Schranken und Bande gesprengt, welche durch die überlieferten Lehrmeinungen auch für die Bildnerei gegeben waren. Mit Erstaunen hatte die Welt gesehen, was in solcher rücksichtslosen Freiheit geschaffen werden und welche Aufgaben die Bildnerei lösen konnte. Es mußte der Glaube entstehen, daß man nur auf den Bahnen des Meisters zu wandeln brauche, um, wie er, Unsterbliches zu leisten. Man vergaß aber, daß, wenn man dem Wege eines Großen folgt, damit noch keine Gewähr gegeben ist, auch nur dessen Ziel zu erreichen, geschweige denn, über dieses hinaus zu kommen. Es kommt eben auf den Wandelnden an, wie weit er gelangt. Die Freiheit nützt nur Jenem, der sie zu gebrauchen weiß, indem er sich selbst zügelt, selbst Gesetze schafft. Die Nachfolger Michelangelos verwarfen zwar die „alten" Gesetze, aber sie waren



Fig. 655. Algardi: Papst Leo und Attila.
Rom. Vatikan.



Fig. 656. Girardon: Raub der Proserpina.
Versailles.

auch nicht fähig, ohne solche überhaupt zu schaffen, und so ersetzten sie jene durch das „Vorbild" des Meisters. Dies war eigentlich schlimmer als der frühere Zustand. Die persönliche Eigenart des Künstlers kann in seinen Werken sich nicht ausprägen, sobald er ein Vorbild für maßgebend erachtet und nicht den Mut hat, anders zu handeln. Man glaubte zwar, alles wagen zu können und zu dürfen, aber es sollte nur in der Art und mit den Mitteln des Vorbildes geschehen. Daß man für ein neues Ziel auch neue Wege braucht, eine neue Aufgabe nur dann glücklich zu lösen ist, wenn man die hierzu erforderlichen Mittel sich erfindet, wurde nicht erkannt. Zwischen „Wollen" und „Können" eröffnete sich eine Kluft; nur im ersteren wurde man „schrankenlos", das letztere blieb „gebunden". Die Handfertigkeit wurde wohl ausgebildet, aber die geistige Strebsamkeit war erlahmt.

Dazu trug aber auch nicht wenig bei, daß die Kunst — namentlich die Bildnerei — die Fühlung mit dem Volke verloren hatte und sich nach den Anschauungen eines kleinen Kreises richten mußte, der wieder im Banne von Vorurteilen und Ueberlieferungen lag. In der ganzen breiten Masse eines Volkes herrscht allzeit einige Bewegung, auch in einer anscheinend stillen, fortschrittslosen Zeit; die obersten Schichten der Gesellschaft und die Höfe sind „konservativ", bleiben in einem Beharrungszustand, bis irgend eine gewaltige Strömung von unten heraus sie aufrüttelt und zur Aufnahme neuer Anschauungen veranlaßt. Weit mehr als die Malerei war aber die Bildnerei von den höfischen Kreisen und staatlichen Akademien abhängig. Sie konnte einfach nicht zum „freien" Schaffen gelangen, weil sie für ein solches kein Verständnis, keine Empfänglichkeit gefunden hätte. Der Künstler bedarf aber derselben; er ist ja doch mehr oder minder darauf angewiesen, daß man seine Werke abnimmt, muß also auf die Auftraggeber Rücksicht nehmen.

Eigenart der Bildnerei in der Barockzeit. Schon in der Einleitung zu diesem Zeitraume habe ich darauf hingewiesen, daß in den maßgebenden Kreisen der Gesellschaft, also vor allem an den Höfen Europas eine gewisse Gleichheit der Anschauungen und des „Geschmackes" herrschte. Daraus ergiebt sich, daß auch die Kunst eine solche Gleichmäßigkeit annehmen mußte. Volkliche Einflüsse konnten ebenso wenig zur Geltung gelangen wie eine persönliche Eigenart der Künstler, die sich höchstens im rein äußerlichen der Formgebung, aber auch da nur in geringem Maße äußern konnte. Man findet daher in allen Ländern und bei allen Meistern eine auffällige Verwandtschaft in den Schöpfungen, keine starken Unterschiede mehr, sondern eine allgemein herrschende Kunstweise, wie nicht einmal in der hellenistisch-römischen Zeit dies so ausgeprägt in Erscheinung getreten war.



Fig. 657, Puget: Perseus und Andromeda.
Louvre.

Dennoch würde man dem ganzen Zeitalter und dessen Künstlern Unrecht thun, wenn man — wie dies vielfach geschehen ist — ihnen jegliche Bedeutung und „gute Seiten“ absprechen wollte. Auch die Barockbildnerei weist Werke auf, die gefallsam sind und Vorzüge besitzen. Vor allem müssen anerkannt werden die unleugbare Geschicklichkeit und Schulung in der Formbehandlung, die Begabung, welche sich in der Lösung allerlei seltsamer Aufgaben und Erfindung kühner Anordnungen kundgiebt, ja auch ein gewisser Reichtum von Gedanken in der Gestaltung des Zierwerks. Es sind aber nur Gedanken, die sich auf die Formen



Fig. 658. Puget: Alexander und Diogenes.
Paris. Louvre.

beziehen, was fehlt, ist der „Geist“, welcher das Ganze durchdringt und aus dem Inhalt des dargestellten Vorwurfs heraus die entsprechende Form erfindet. Die Künstler gleichen mehr Schönrednern, welche die Sprache vollkommen beherrschen und aus volltönenden Worten kunstvolle, wohlklingende Sätze bauen, die das Ohr ergötzen, aber keinen eigenen neuen Gedanken, sondern nur Gemeinplätze enthalten. So mögen auch die Augen vieler an Werken der Barockbildnerei mehr Wohlgefallen finden, als an manchen der herben, ungelenken Darstellungen der älteren Kunst, die jedoch deshalb höher stehen, weil sie nicht eindrucksvoller, aber ausdrucksvoller sind.

Italienische Bildnerei. Da Michelangelo das allgemein anerkannte Vorbild für Zeitgenossen und Nachkommen war, so blieb natürlich auch seine Heimat zunächst der Boden, auf dem sich die Bildnerei in der oben gekennzeichneten Richtung entwickelte. Zudem wurde es auch immer mehr Sitte, daß die fremden Künstler nach Italien pilgerten, um an der Quelle zu lernen, andererseits wurden auch mit Vorliebe italienische Meister an die fremden Höfe und Kunststätten berufen.

Giovanni da Bologna. Abgesehen von den unmittelbaren „Schülern" und Nachahmern des Meisters stehen auch bereits einige Zeitgenossen von mehr selbständiger Eigenart unter seinem Einflusse. Unter diesen ist wohl der bedeutendste der in Flandern geborene, aber seit seinem 20. Jahre in Florenz heimisch gewordene Giovanni da Bologna



Fig. 659. Denkmal Moritz von Sachsen.
Straßburg.

(1521—1608), ein Künstler, der hinsichtlich lebendiger Bewegung seiner Gestalten bereits über Michelangelo hinausgeht, in Schönheit der Linienführung diesem nicht nachsteht.

Es läßt sich bei seinen Werken schon erkennen, wie die schwächeren Nachfolger durch Kunstgriffe sich zu helfen suchen, um das ihnen vorschwebende Ziel zu erreichen. Die wuchtige Kraft und das volle mächtige Leben, welche Michelangelo in seinen Gestalten auch dann zum Ausdruck bringt, wenn diese in äußerlicher Ruhe erscheinen, sucht man nun durch Kraftäußerungen, gewaltsame, kühne Bewegungen darzustellen. Man vermag nicht mehr eine einzige Gestalt so zu bilden, daß der Beschauer sofort vollkommen klar wird über deren „Denken und Handeln", sondern muß die Handlung selbst sichtbar darstellen; daher werden die Gruppen bevorzugt und allerlei Beiwerk zur Kennzeichnung innerlicher Vorgänge verwendet.

Auch Giovanni da Bologna arbeitet bereits in dieser Weise. Die Marmorgruppe des Raubes der Sabinerin (in Florenz, Loggia dei Lanzi) und der Brunnen zu Bologna zeigen die Kunst des Meisters im besten Lichte (Fig. 650). Sehr bezeichnend aber für das Streben,



Fig. 660. Houdon: Der hl. Bruno.
Rom. St. Maria degli Angeli.

über die der Bildnerei durch den Stoff gesetzten Grenzen hinauszugehen und auch das anscheinend Unmögliche zu wagen, ist das Erzbild des Merkur (Florenz, Uffizien), welcher vom Winde emporgetragen wird. Es ist sicherlich ein kühner Gedanke, die unsichtbare und unkörperliche Luftbewegung in dem schweren Erz wirklich zu bilden.

Girolamo Lombardo. Eine bemerkenswerte Unabhängigkeit zeigt ein Meister, der in der Regel etwas unterschätzt wird: Girolamo Lombardo, von dem die Erzthüren an dem Heiligen Hause (casa santa) in Loretto stammen (Fig. 651). Er arbeitet noch in der Weise der Frührenaissance und gestaltet „gesetzmäßig“, maßvoll und edel bei aller Lebendigkeit in der Darstellung und großem Reichtum im Zierwerk. Der Umstand, daß er ferne den Hauptsitzen der neuen Kunstweise lebte und schuf, erklärt wohl, daß er sich von deren Einflüssen so frei halten, ja sogar eine eigene „Schule“ bilden konnte. Die Schüler behielten freilich die klare Einfachheit des Meisters nicht mehr völlig bei, sondern neigten schon mehr dem Prächtigen zu; immerhin heben sie sich vorteilhaft von den meisten ihrer Zeitgenossen ab, welche immer mehr auf den Weg gedankenloser Nachahmung gerieten.

Bernini. Die Vorgenannten können als Vertreter von Gruppen gelten, welche noch zwischen der Hochrenaissance und dem eigentlichen Barock eine Mittelstellung einnehmen. Für die Kunstweise des letzteren Zeitraumes ist auch in der Bildnerei bahnbrechend und maßgebend derselbe Meister, der auf dem Gebiete der Baukunst die Bahnen vorzeichnete: Lorenzo Bernini.

Hatten die Bildner, wie vorhin ausgeführt wurde, sich mit dem Gedanken vertraut gemacht, daß ihre Kunst alles darstellen könne, was man nur wolle, so kam noch ein Umstand hinzu, der sie verleiten mußte, über die natürlichen Grenzen hinauszugehen.

Die Malerei hatte eine Blüte und Höhe erreicht, welche ihr den ersten Rang unter den Künsten sicherte, weil sie die nachhaltigste Wirkung auszuüben vermochte. Mit ihr in Wettbewerb zu treten, war den Bildnern sicherlich nicht leicht gemacht. Es ist nun eine auch auf anderen Gebieten wiederkehrende Erscheinung, daß die Menschen in solchen Fällen glauben, dieselben Mittel anwenden zu müssen wie ihre Nebenbuhler, um im Wettkampfe vorwärts zu kommen. So kam es auch hier. Die Bildner meinten, daß sie die große Wirkung der Malerei erzielen könnten, wenn sie ganz in deren Weise gestalten würden. Nun sind ja freilich die Grenzen der Künste nicht so haarscharf gezeichnet, daß nicht die Weise der einen auch die andere beeinflussen könnte. Die Malerei hat ja auch eine Zeit

lang nach bildnerischen Formen gearbeitet, und eben so gut konnte die Bildnerei gewisse Züge der ersteren aufnehmen. Doch das richtige Maß sollte nicht überschritten werden. Gerade dies trat jedoch ein.

Auf zwei, in dem Geiste der ganzen Zeit, besser gesagt der maßgebenden Gesellschaftskreise, begründete Züge muß ich noch aufmerksam machen. Der eine ist das Hervortreten des Sinnlichen, das bis zum Lüsternen sich steigert. Wie in der Malerei jene Vorwürfe beliebt wurden, in welchen eine ausgelassene Sinnenlust sich kundgiebt, so auch in der Bildnerei. Man weiß ja, welche Sittenverderbnis im 17. Jahrhundert an gewissen Höfen herrschte und auch in die Gesellschaft drang. Dieser entsprach auch die Richtung der Kunst hinsichtlich der Stoffwahl. Beinahe mehr noch als in der Darstellung des Nackten tritt dieser Zug in den halbverhüllten Gestalten hervor, vor allem aber, wie gesagt, in den Vorwürfen und der ganzen Art und Weise, wie die Vorgänge dargestellt wurden. Selbst religiöse Bilder, die für Kirchen bestimmt waren, sind davon nicht frei. Es kommt in denselben selten noch innige, religiöse Empfindung, die Erhabenheit des Göttlichen und Heiligen zum Ausdruck, dafür liebt man es, Verzückungen und Martervorgänge darzustellen.

Der zweite Zug ist jener der oft geradezu maßlosen Prunkhaftigkeit. Erscheint hinsichtlich der Sinnlichkeit die weltliche Gesellschaft allein verantwortlich, so trug zu der Ausartung der Prachtliebe auch die Kirche bei, welche hierdurch auf die Masse wirken wollte.

Die Kunstfertigkeit wurde allerdings im höchsten Grade ausgebildet. Die Glätte und Sauberkeit in der Behandlung des Marmors — dem jetzt fast ausschließlich verwendeten Stoffe — verdient volle Anerkennung. Dabei leistet man auch allerlei Kunststücke; man weiß durchscheinende Gewandung, welche die Körperformen genau erkennen läßt, zu bilden oder eine ganze Gruppe in ein Netz zu hüllen und dergleichen mehr.

Berninis bildnerische Werke tragen bereits all' die genannten Züge an sich. Von den Häuptern der weltbeherrschenden Mächte seiner Zeit, den römischen Päpsten und dem französischen Könige (Ludwig XIV.) als „erster Künstler" gefeiert, wäre ihm schon aus diesem Grunde die Rolle des „tonangebenden Weltmeisters" zugefallen, auch wenn er nicht thatsächlich an Begabung seine Zeitgenossen überragt hätte. Die Hauptmenge seiner Arbeiten befindet sich in Rom; es sind darunter sowohl religiöse Darstellungen und Grabmäler, wie auch solche von weltlich-sinnlicher Art und Ebenbildnisse.

Er selbst hat als sein „bestes Werk" die Gruppe der heiligen Theresia in der Kirche S. Maria della Vittoria bezeichnet und somit als dasjenige, nach welchem man auch den „Geist" des Meisters, seine Anschauung von dem „Kunstziel" zu beurteilen habe. Die Gruppe stellt die Heilige in seliger Verzückung dar; ein Engel entsendet den Pfeil der göttlichen

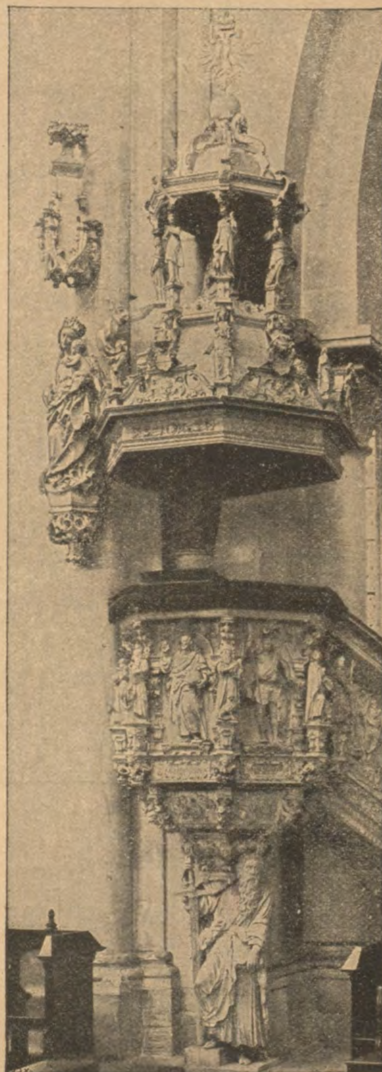


Fig. 661.
Kanzel im Dom zu Magdeburg.



Fig. 662. Der Tugendbrunnen in Nürnberg.

Liebe in ihr Herz (eine Uebertragung des bekannten Vorwurfs, Amor mit dem Liebespfeil, ins Christliche) (Fig. 652). Der Vorgang spielt sich auf dem Boden von marmornen Wolken ab, welche den Nischenraum erfüllen, also thatsächlich als in der Luft schwebend gedacht sind. Diese Gruppenanordnung in freiem Raume auf Steinwolken hatte damals den nachhaltigsten Eindruck gemacht und wurde unzählige Male angewendet. Daß der Ausdruck der Verzückung trefflich gelungen ist, wird man zugestehen, ebenso aber auch erkennen, daß mehr ein sinnlicher als gemütsinniger Grundzug hervortritt. Die Behandlung des Gewandes ist nicht minder bezeichnend. Den ruhigen Faltenwurf mit maßvoll flüssigen Linien, der auch den Körperformen sich anschmiegt, kennt die Bildnerei dieser Zeit nicht mehr; auch die Gewandung muß in heftiger, übermäßiger Bewegung erscheinen, sie bauscht sich und flattert, als ob die Figuren stets im Sturme ständen. Diese Gestaltung des Gewandes erscheint daher in den allermeisten Fällen „grundlos", denn sie ist nicht bedingt durch den Vorgang, der dargestellt ist. Die Bildnerei hatte aber an dieser gekünstelten Faltenlegung (Drapierung) ein starkes Gefallen gefunden und man setzte viel Fleiß und Geist an die Erfindung neuer, schwellender und überraschender Faltungen. An und für sich sind dieselben sicherl'ch gefällig und, in weichen Stoffen selbständig ausgeführt, müßten sie auch einen „künstlerischen Eindruck" machen, in Marmor aber, noch mehr aber wegen der willkürlichen, d. h. durch den dargestellten Vorgang nicht begründeten Anwendung auch an unpassendem Orte wirken sie unkünstlerisch.

Für die Behandlung von Grabmälern, wie sie jetzt üblich wurde, ist ein anderes Werk Berninis, das Grabmal des Papstes Alexander VII. bezeichnend. Hier hebt der Tod in Form eines Skelettes den Vorhang auf, der die Gruft verhüllt. Die Verkörperung des Todes durch ein Knochengerüst hat etwas Grauenhaftes an sich, das wohl auf überreizte Nerven stark wirkt, aber dennoch keinen das Gemüt erschütternden und dabei zugleich erhebenden Eindruck macht. Um die Kunstfertigkeit zu zeigen, giebt das Skelett freilich Gelegenheit (Fig. 653).

Einen „sinnlichen" Vorwurf behandelt Bernini in seinem „Raub der Proserpina". An dem männlichen Körper (Pluto) ist die überkräftige Bildung der Muskeln, an dem weiblichen die fast schlappe Weichheit des Fleisches zu beachten. In dem Vorgang selbst

wird das Rohe und Gewaltsame auch recht eindringlich betont. Man sieht, wie mit „starken Mitteln" gearbeitet wird, um das Gewollte zu veranschaulichen: die Stärke des Gottes sollen diese Ringkämpfermuskeln, das Zarte des Weibes die Weichlichkeit verdeutlichen. Auch hier wird man Richtigkeit und sorgfältige Durcharbeitung der Formen anerkennen müssen. Die Verhältnisse der Körper wie die naturwahre Bildung des Fleisches geben keinen Anlaß zum Tadel. Es ist nur der Grundzug des Ganzen, der nicht befriedigt: dieser Pluto hat nichts Göttliches an sich, und Proserpina ist keine unschuldige Jungfrau, sondern eine in Liebeskünsten bereits erfahrene junge „Dame der Gesellschaft" von glatter, aber nicht durch inneren Adel beseelter Schönheit (Fig. 654).



Fig. 663. Herkulesbrunnen in Augsburg.

Berninis Kunst erscheint noch im besten Lichte, wenn man seine Bildnisbüsten betrachtet. Es fehlte den Künstlern dieses Zeitalters weder die Gabe, die Natur gut zu beobachten, noch weniger an Schulung und Fertigkeit, sie getreu wieder zu geben. Bei den Ebenbildnissen tritt dies zu Tage: die Wirklichkeitstreue ist offensichtlich, wenn auch mehr die Aeußerlichkeit und das Sinnfällige der persönlichen Erscheinung herausgearbeitet wird und die innerliche Eigenart, der geistige Gehalt der Persönlichkeit, weniger erfaßt erscheint. Es ist dies eben in der ganzen Kunstweise der Zeit begründet, die nicht auf Vergeistigung und Vertiefung, sondern auf die glänzende Außenseite das Hauptgewicht legt. Selbstverständlich ist auch bei den Bildnissen das Beiwerk — Schmuck und Gewandung — mit besonderer Sorgfalt behandelt. Immerhin wird Bernini auch der geistigen Eigenart einer Persönlichkeit einigermaßen gerecht, wie dies die Büste des Kardinals Richelieu beweist. Eine gewisse „Schmeichelei" muß man bei dem „Hofkünstler" verzeihlich finden.

Ein anderes Bildniswerk, welches auch vorbildlich wurde für eine ganze Reihe späterer Werke, ist das Reiterstandbild Konstantins, ebenso vorzüglich in der Ausführung wie gehaltlos in der Auffassung. Reiter und Roß sind Schauspieler, die in einer gesuchten und gekünstelten Stellung sich dem Beschauer recht eindrucksvoll zeigen wollen.

Man kommt auch hierbei wie bei all' den anderen Gattungen von Werken zu dem Schluß: die Einzelheiten sind, an und für sich betrachtet, trefflich und naturwahr, das Ganze gekünstelt und innerlich unwahr.

Zierwerk. Die schon hervorgehobenen Vorzüge der Barockkünstler treten daher auch am meisten hervor bei dem reinen Schmuckwerk, bei welchem es ja hauptsächlich nur auf Pracht und Gefallsamkeit und nicht auf geistigen Gehalt ankommt. Die Sicherheit und Fertigkeit in der Formbehandlung, das Geschick und ein gewisser Erfindungsreichtum in der Zusammenstellung der verschiedenen Formenzüge lassen diese Arbeiten fast immer erfreulich erscheinen. Was vielleicht einem geläuterten Geschmack am wenigsten zusagt, ist die Ueberfülle und das manchmal Ausschweifende der Zierformen. Bei dieser Schmuck- und Zierbildnerei wird auch reichlich von „allegorischen Figuren" Gebrauch gemacht, d. h. von der Darstellung

der Begriffe in körperlichen Gestalten. Tugenden und Laster, Wissenschaften und Handwerk, Länder und Städte werden so verkörpert und mit Vorliebe auch handelnd dargestellt. Dabei unterläuft viel Abenteuerliches, ja Widersinniges. Neue Gedanken kommen dabei nicht zum Vorschein, man behilft sich mit den Einfällen der „Alten" und würfelt nur diese durcheinander. Wenn man solche umfängliche, figurenreiche Zierstücke, denen man namentlich in den Prachtsälen der Paläste, über den Thüren, an Kaminen u. s. w. begegnet, ausschließlich nur auf die Formen hin betrachtet und darauf verzichtet, sich dabei etwas denken zu wollen, so wird man diese spielerische Art erträglich finden.

Berninis Nachfolger. Daß ich im Vorstehenden von Bernini ausführlicher gesprochen habe und mehr Proben seiner Werke gebe, läßt sich leicht rechtfertigen. Begabung und die Gunst der Verhältnisse machten ihn zum „Hauptmeister" seiner Zeit, und neben ihm konnte in Italien keiner recht aufkommen. Die Schwächeren beugten sich willig vor ihm und wurden sklavische Nachahmer, und auch die mehr selbständigen Geister wurden, wenn

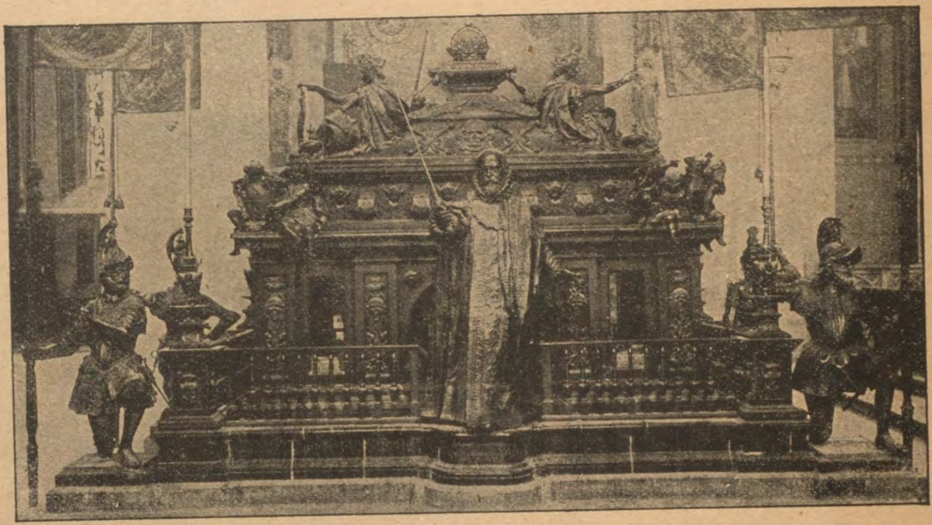


Fig. 664. Grabmal Kaiser Ludwig des Bayern.
München. Frauenkirche.

vielleicht auch widerwillig, in seinen Bann gezwungen, weil alle Welt Berninische Art verlangte. Man weiß ja, wie es zu gehen pflegt: erregt ein Kunstwerk oder ein Künstler Aufsehen, kommt dieser „in die Mode", so wollen Käufer und Besteller auch „dasselbe oder Aehnliches" haben, und solche „Tyrannei der Mode" mordet mehr künstlerische Naturen, als mancher glauben mag. Die Voraussetzung für die ersehnte wirkliche „Freiheit der Kunst" ist ein „geistig freies Volk" — letzteres Wort sei im weitesten Sinne verstanden —, dann kann in den großen Kreisen desselben jeder Künstler von Eigenart eine Anhängerschaft finden, deren er schon aus den groben Gründen des Daseinskampfes bedarf.

Neben Bernini konnte nur noch der Bolognese Alessandro Algardi (1602—1654) eine gewisse selbständige Bedeutung behaupten, ja, allerdings nicht sehr erfolgreich, mit jenem wetteifern. Daß auch seine Art sich nicht wesentlich von der Berninischen unterscheidet, ist begreiflich, nur knüpft sie unmittelbar an den malerischen Stil der Hochrenaissance an. Als ein Zeugnis für seine Kunstfertigkeit und dafür, wie sehr er sich die Formen der Antike angeeignet hatte, mag erwähnt werden, daß man sein Standbild des Morpheus lange für ein „antikes" Werk gehalten hat. Seine besten Arbeiten sind das Flachbildwerk: „Papst Leo d. Gr. tritt dem Attila entgegen" (ein Stoff, den bekanntlich auch Rafael behandelt hat) und das Grabmal des Papstes Leo XI. (Fig. 655).

In den nächsten hundert Jahren nach Berninis Tode hat die italienische Bildnerei keinen Mann aufzuweisen, der die Kunst irgendwie vorwärts gebracht hätte. Man arbeitet in der nun herkömmlich gewordenen Weise mehr oder minder tüchtig und man kann dieser Zeit nur das nachrühmen, daß sie wenigstens die Handfertigkeit nicht verfallen ließ. Erst in Canova erscheint wieder ein Meister, der sich über seine Vorgänger erhebt und an der Schwelle einer neuen Zeit eine bedeutsame, vermittelnde Rolle spielt.

* * *

Französische Bildnerei. In Frankreich hatte die Bildnerei ihre heimisch-völkische Eigenart bewahren können, da sie in den Zeitgenossen Michelangelos, Bontemps und vor allem Goujon, vortreffliche Meister besaß, die ihre Selbständigkeit nicht aufgaben. Wenn nun eine Wandlung eintrat, so wurde sie den heimischen Künstlern gewissermaßen durch König Louis XIV. aufgezwungen, dessen Wesen die Art Berninis so recht entsprach. Nur allmählich und sozusagen widerwillig betraten die französischen Bildner die neuen Bahnen; jene Gruppe jüngerer Kräfte, die im Anfange des 17. Jahrhunderts wirkten, hielt noch vielfach an den Ueberlieferungen der älteren Schule fest und liefert Werke, die mehr Züge von schlichter Wahrheit und edler Klarheit aufweisen, als daß sie dem neuen Geschmack an hochtrabender, schauspielerischer Prunksucht huldigen. Was sie aber stets auszeichnet, ist jene anmutige Feinheit und Zierlichkeit, welche, selbst wenn sie übertrieben wird, doch gefallsamer bleibt, als die aufdringliche Schwelgerei in üppigen Formen.



Fig. 665. Candid: Marienbild.
München, Residenz.

Girardon. Puget. Schon mehr der neuen Richtung angehörig, aber doch die trefflichen Eigenheiten der älteren französischen Schule nicht ganz verleugnend, erscheint François Girardon (1628—1715), dessen Werke durch lebensvolle Natürlichkeit sich erfreulich von anderen zeitgenössischen abheben. Der feinere, d. h. maßvollere Geschmack des Franzosen tritt hervor, wenn man seinen „Raub der Proserpina“ (Fig. 656) mit jenem Berninis vergleicht. Die Uebereinstimmung in vielen Zügen ist ja schlagend, aber der Pluto Girardons ist doch weniger roh, die Proserpina etwas keuscher und die ganze Gruppe ist schöner angeordnet.

Dagegen huldigt Pierre Puget (1622—1694) ganz der rein malerischen Auffassung — er war ja selbst auch Maler, freilich als solcher unbedeutend — und geht, was unruhige Bewegung anbelangt, bis an die äußersten Grenzen. Die Gruppen „Milon aus Kroton von einem Löwen zerfleischt“, dann „Perseus befreit Andromeda“ und das Flachbild „Alexander bei Diogenes“ wurden seiner Zeit viel bewundert. Anerkennenswert ist, daß die Vorgänge verständlich und naturwahr dargestellt sind; die zweitgenannte ist zwar an-

mutiger in den Formen, dennoch möchte ich das letzterwähnte als das beste Werk des Meisters bezeichnen (Fig. 657 u. 658).

Coyzevox. Pigalle. Vorzüglich in der Bildniskunst ist Charles Antoine Coyzevox (1640—1720), von dem eine Reihe von Büsten herrührt, welche ebensowohl durch die feine sorgfältige Ausführung wie durch die geistvolle Auffassung der dargestellten Persönlichkeiten sich auszeichnen. Wenn der Künstler nicht, wie bei dem König Louis XIV. und den Hofleuten, „schmeicheln" und eine gesuchte Haltung geben mußte, arbeitet er seine Bildnisse mit lebensvoller Natürlichkeit heraus. Beachtenswert ist auch die Kunstfertigkeit, mit welcher der Meister sich mit den Lockenperücken abzufinden versteht. Daß er auch im Gruppenaufbau Gutes leisten und erfundene Gestalten in mehr antikem als barockem Geiste zu bilden verstand, dafür zeugt das Grabmal Mazarins. Bei der Gestalt des Staatsmannes ist zwar mehr die äußerliche Würde als die innerliche Eigenart betont, im ganzen aber wirkt das Denkmal ungemein ansprechend.

Seine Schüler und Nachfolger verfielen jedoch in die Uebertreibung des Aeußerlichen, in den Bildnissen findet sich kaum mehr ein natürlicher Zug, es sind geschminkte Schauspielermasken. Bei den Gruppenwerken hat man die Empfindung, als wären Gemälde oder noch besser gesagt Bühnenbilder in Marmor „übersetzt" worden. In dieser Art ist auch das Grabmal des Marschalls Moritz v. Sachsen in Straßburg gehalten, das von Jean Baptiste Pigalle (1745—85) herrührt. Die Hauptgestalt ist hier wenigstens von wohlthuender Natürlichkeit in der Haltung, auch der Gedanke — ein plötzlicher Tod rafft den Feldherrn hinweg — durch das sorglose Herabsteigen zum Grabe sinnig ausgedrückt, aber das übrige sinnbildliche (allegorische) Beiwerk zerstört mehr die Wirkung, als daß es dieselbe steigert (Fig. 659).

Houdon. Die Rückkehr zur Einfachheit und zum Urquell der Antike bahnt Jean Antoine Houdon (1741—1828) an, welcher in seinen Bildnissen den Ausdruck der ganzen Persönlichkeit meisterhaft trifft und auch in erfundenen Gestalten Sinnigkeit, Anmut und edle Formenschönheit zu vereinigen weiß. Die Standbilder des hl. Bruno (Fig. 660) und Voltaires in Paris und der „Winter" sind bezeichnend für seine Art.

Es ist leicht verständlich, daß die Hauptwerke der französischen Bildnerei dieser Zeit meistenteils in Paris oder in königlichen Schlössern sich befinden, indessen sind die Provinzstädte keineswegs gänzlich arm an solchen Werken. Sie sind nur — namentlich im Ausland — weniger beachtet, wozu vielleicht der Umstand beitragen mag, daß die französischen Landstädte so reich an Kunstwerken der älteren Zeit, insbesondere der Gotik sind. Man findet jedoch in der Provinz, in den Stadthäusern, bischöflichen Palästen, dann auch an Grabmälern bedeutsame Arbeiten der Barockzeit, die zum Teil von dort heimisch gewesenen Künstlern herstammen; so, um nur einige vereinzelte Beispiele zu nennen, das Grabmal Bayards in Grenoble, das Grabmal des hl. Fort in St. Seurin zu Bordeaux, die Flachbilder an dem Triumphbogen in Montpellier und in der „Consigne" zu Marseille u. s. w. Während der französischen Revolution wurde auch manches vernichtet, wie z. B. das Reiterstandbild Louis XIV. in Lyon.

* * *

Die Bildnerei in Deutschland. Ein solcher Mittelpunkt für die Kunst, wie es Paris für Frankreich war, fehlte in Deutschland, wo überdies gerade in dieser Zeit die allgemeinen Verhältnisse so widrig und ungünstig waren. Die deutsche Bildnerei, die noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts in so erfreulicher Blüte stand, erscheint zu Ende desselben verkümmert. Die Deutschen vermochten sich nicht so rasch den veränderten Anforderungen, die man an die Kunst stellte, anzupassen. Gewohnt, in ihren Werken den Ausdruck tieferer Empfindung, einer gewissen religiösen Stimmung zu geben, wurde es ihnen schwer, sich in die verweltlichte Kunstweise, die auf Aeußerlichkeit und Pracht abzielte, hineinzufinden und so mußten sie zusehen, daß Italiener und Niederländer berufen wurden, um die ohnehin spärlichen Aufträge auszuführen.

Sachsen. Das deutsche Reich besaß zwar zu Ausgang des Jahrhunderts in Kaiser Rudolf II. einen kunstliebenden und -verständigen Fürsten, dessen Gunst jedoch der Malerei gewidmet war und dessen Einfluß so ziemlich auf Böhmen, wo er hauptsächlich lebte, beschränkt blieb. Unter den deutschen „Staaten“ spielte damals Sachsen die bedeutendste Rolle und hier finden wir, wie in der frühromanischen Zeit eine hervorragende Pflegestätte der Kunst, jedoch nicht der heimischen, sondern der fremden. Das prunkvolle Denkmal des Kurfürsten Moriz von Sachsen zu Freiburg ist von Niederländern und Italienern ausgeführt und nur die kleineren Erzplatten dürften von sächsischen Meistern herrühren, unter denen der Erzgießer Wolf Hilger einen guten Ruf genoß. Von diesem stammt das Grabmal Herzog Philipps von Pommern, welches bereits den malerischen Stil der neuen Zeit zeigt. Noch mehr tritt dieser hervor in der Kanzel des Domes zu Magdeburg (Fig. 661) von Christian Kapuz (um 1595).

In den anderen Gegenden Norddeutschlands finden wir auch manche Werke — namentlich Grabmäler — aus dieser Zeit, welche im Ganzen tüchtig gearbeitet sind aber sonst keine besondere, für die Kunstentwicklung bedeutsame Eigenart aufweisen.

Nürnberg. Unter den süddeutschen Städten litt Nürnberg in dieser Zeit an einem empfindlichen Rückgang seines Wohlstandes, während Augsburg in die Höhe kam. Die Nürnberger Kunst wurde dadurch natürlich auch stark in Mitleidenschaft gezogen, wohl ging die erlangte Schulung und Fertigkeit den Bildnern nicht so rasch verloren, aber es fehlte der künstlerische Schwung und sie gerieten allmählich ins Handwerkmäßige. Der Tugendbrunnen, 1589 von Benedikt Wurzelbauer angefertigt, läßt erkennen, wie weit man bereits den fremden Einflüssen nachgegeben hatte; von malerischer Zierlichkeit im Ganzen, zeigt er in den Gestalten der Tugenden schon den Mangel an ursprünglicher Kraft und man braucht sie nur mit jenen des Schönen Brunnens zu vergleichen, um den großen Unterschied zwischen der kerndeutschen Eigenart der „gotischen“ Bildnerei und der verbildeten dieser Zeit zu ersehen (Fig. 662).

Augsburg. Augsburg, welches an Reichtum Nürnberg überholt hat, schmückt jetzt seine Plätze mit prächtigen Brunnen aus Erz, läßt sie aber nicht von den heimischen Gießern, sondern von Niederländern — Hubert Gertrud und Andrian de Vries — entwerfen, welche ihre Bildung meist in Italien genossen hatten und sich der Richtung des Giovanni da Bologna anschlossen. Die sorgfältige und naturwahre Durchbildung der Körperformen, die lebensvolle Bewegung der Gestalten und der malerische Aufbau der Gruppen lassen diese Werke — die zugleich als Zeugnisse für die

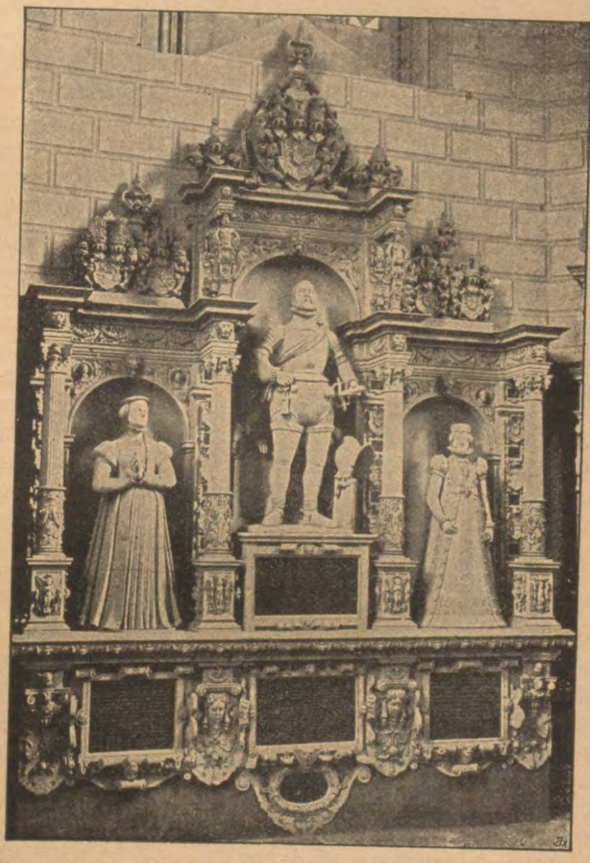


Fig. 666. Grabmal des Markgrafen Karl in Pforzheim.



Fig. 667. Hofbrunnen in Salzburg.

niederländische Kunstentwicklung gelten mögen — immerhin erfreulich erscheinen. In Reichtum des Schmuckwertes übertrifft der Augustusbrunnen (von Gebhard) den Herkulesbrunnen (de Vries), bei welchem wieder der Gruppenaufbau malerischer wirkt (Fig. 663).

München. Niederländer und Italiener finden wir auch in München beschäftigt, obwohl man hier in Hans Krumper aus Weilheim einen tüchtigen heimischen Meister besaß. Es liegt hier ein Beispiel vor, wie die heimisch-völkische Kunst geschädigt werden kann, wenn sie nicht in den breiten Schichten des Volkes wurzelt, sondern vorwiegend nur von höfischer Gunst abhängt und diese von der fremden „Mode" beeinflußt wird.

Von dem Niederländer Pieter de Witte (genannt Candide) stammen u. A. die Erzthüren an der Residenz und der üppige Wittelsbacher Brunnen, bei welchem die Tiergruppen entschieden die anderen Figuren überragen; von Krumper das Denkmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche (Fig. 664). An Erfindungsgabe und Geschick in wirkungsvollem Aufbau übertrifft der Niederländer den Deutschen, der einfacher und nüchterner seine Aufgabe erfaßt hat; in Wahrheit und Kraft, in gründlicher Gediegenheit ist ihm der Deutsche über. Die Eigenart der beiden ersieht man am besten, wenn man das Marienbild an der Residenz (Fig. 665) mit dem Standbild des Herzogs Albrecht V. vergleicht.

Schwaben. In Schwaben hatte die Bildnerei — die hier mehr in Stein als in Erz arbeitete — auch noch manche Vorzüge aus der früheren Zeit bewahrt, da hier die heimischen Meister auch mehr Beachtung fanden als anderwärts. Allerdings vermochten sie nicht mehr Neues zu erfinden und zu bringen, sondern sie verwerteten die Züge und Formen der früheren Zeit und gaben auch den Anregungen des Auslandes nach. Dadurch erhalten ihre Werke oft einen seltsamen Mischstil; neben echt deutschen, manchmal sogar an das romanische Zeitalter erinnernden Zügen von edler Einfachheit und inniger Empfindung finden sich solche des Gezierten und Gespreizten unvermittelt nebeneinander, was die Wirkung beeinträchtigt. Jedenfalls ersieht man aber an den religiösen Arbeiten, daß jene innerlich fromme Stimmung nicht mehr vorhanden ist, welche unbewußt aus dem Gemüte quillt, sondern daß sie dem Verstand entspringen.

Als vorzügliche Arbeiten sind hervorzuheben die 11 Standbilder württembergischer Grafen in der Stiftskirche zu Stuttgart, in freier Lebendigkeit dargestellt. — Einer der tüchtigsten Meister ist Christof Jelin aus Tübingen, dessen Grabmal Ludwigs des Frommen als für die ganze Richtung bezeichnend gelten kann. Die vorerwähnte Vermengung der Züge ist darin zu erkennen; die Gestalt Ludwigs ist von schlichtem Adel, die anderen Figuren dagegen gespreizt, das Zierwerk üppig, die kleinen Flachbilder von außerordentlicher Feinheit.

Daß die Bildnerei nunmehr auch mit gewissen Schwierigkeiten zu rechnen hatte, welche in dem zu behandelnden Vorwurfe lagen, lehrt beispielsweise das Grabmal des Markgrafen Karl in Pforzheim (Fig. 666). Die wundersame Tracht der Reifröcke war für eine Linienschönheit in den Gestalten sicherlich nicht förderlich. Auch hier sieht man aber in dem fein gebildeten Kopfe noch die treffliche Auffassung der inneren Persönlichkeit.

Rheinlande. Am Rheine — wie überhaupt an den Sitzen der geistlichen Fürsten, so auch in Würzburg — ließ die Neigung zur Prunksucht eine künstlerische Vertiefung nicht aufkommen. Die zahlreichen Grabmäler der Bischöfe, Domherren und des Adels sind ungemein reich an Schmuckwerk, auch mit feiner Sorgfalt ausgeführt, aber es ist alles nur auf den äußerlichen Schein berechnet und von einer höheren geistigen Auffassung selten etwas zu bemerken; man könnte dies kurz bezeichnen als vortreffliche Marktware eines ausgebildeten Kunsthandwerkes.

Salzburg. Nach dem Jahre 1620 ließ die Kriegsnot ein künstlerisches Leben in Deutschland nicht mehr gedeihen und erst nach 1660 beginnt es wieder etwas sich zu regen.



Fig. 668. Schlüter: Der große Kurfürst.
Berlin.

Nur in dem Erzbistum Salzburg, das von den Wirren weniger berührt wurde, begegnen wir gerade in jener Zeit einer lebhaften Kunstthätigkeit, die jedoch nichts Hervorragendes leistete. Neben Einheimischen waren vorzugsweise Italiener beschäftigt. Der (nach 1664) von Anton Dario gefertigte Hofbrunnen (Fig. 667) zeichnet sich durch kraftvolle Einfachheit aus und hebt sich dadurch vorteilhaft von anderen gleichzeitigen Werken ab. Fast allenthalben herrscht eben eine ziemlich geistlose Handwerksweise, die zudem auch noch mittelmäßig geworden war und die frühere Schulung eingebüßt hat. Nur an zwei Stätten entwickelt sich eine wirkliche bildnerische Kunst, in Wien und Berlin.



Fig. 669. Cano: Madonna.
Bille.

Wien. Donner. An dem Kaiserhofe in Wien bestand ja Sinn für die Kunst — der berühmte Feldherr Prinz Eugen von Savoyen zählt zu deren eifrigsten Förderern — freilich waren die steten Kriege (mit den Türken, der spanische Erbfolgekrieg) für eine besondere Pflege derselben nicht sehr günstig. Erst um 1720 traten ruhigere Zeiten ein. Damals besaß denn auch Wien einen Meister, welcher sich von den Geschmacksverirrungen seiner Vorgänger frei hält und mit Erfolg zu einer maßvollen Einfachheit und Formenreinheit zurückzustreben sich bestrebt. Es ist dies Raphael Donner (1692—1741) dessen bedeutsamstes Werk der Brunnen zu Wien ist. Dasselbe läßt die Eigenart des Künstlers trefflich erkennen. An der malerischen Auffassung hält er zwar fest, ohne sie jedoch zu übertreiben, vielmehr zeigt er bereits die Anläufe zu einem rein bildnerischen Stil. Die Gruppe ist geschmackvoll angeordnet, die Formen sind edel gebildet und zeugen von besserer Naturbeobachtung, als sonst in dieser Zeit üblich war, in der man nach Vorbildern anstatt nach der Natur zu arbeiten pflegte. Wohl vermißt man noch eine kräftigere Betonung des Innerlichen, immerhin liegt schon mehr Geist darin, namentlich in der Hauptfigur, als in den meisten anderen gleichzeitigen Werken.

Berlin. Schlüter. In Berlin, der Hauptstadt jenes Staates, welcher die Führerschaft in Deutschland anzutreten sich anschickt, hatte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die niederländische Kunstrichtung hauptsächlich Einfluß gewonnen und in deren Geiste bildete sich auch zunächst der Künstler aus, welcher wieder die deutsche Eigenart in der Bildnerei zu Ehren brachte: Andreas Schlüter (1664—1714). In den Trophäen an dem Zeughause herrscht noch die malerische Auffassung, ihre Anordnung zeugt aber von einem hohen Schönheitsgefühl, welches von Uebertreibung sich fern hält. Die Köpfe der sterbenden Kämpfer sind jedoch bereits in neuem Geiste gebildet. Von einer packenden Naturwahrheit, dabei wieder maßvoll im Ausdruck des Schmerzes und Todes, welcher nichts Abstoßendes enthält, jeder derselben eine besondere persönliche Eigenart bekundend, erscheinen diese Köpfe als Vorboten des Wiedererwachens der echtdeutschen Kunst, welche die Natur tiefsinnig ergründet und mit wahrer Empfindung in edlen Formen nachgestaltet.

Das Hauptwerk Schlüters, das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, steht den besten Werken der Antike und der Renaissance in dieser Gattung ebenbürtig zur Seite. Der geistige Gehalt der dargestellten Persönlichkeit ist ebenso meisterhaft zum Ausdruck gebracht, wie die ganze Haltung von ergreifender Würde erfüllt. Es ist wirklich das Bildnis eines „großen Fürsten", wie man sich einen solchen vorstellen mag. Nicht minder trefflich ist das Roß gebildet, dessen kraftvolle Formen und lebendige Bewegung zu der Auffassung des Reiters prächtig stimmen. Nur in einem Punkte hat der Meister der „Mode der Zeit" nachgegeben, indem er den Kurfürsten in römischer Gewandung darstellt.

In den gefesselten Feinden am Sockel findet man Anklänge an die Wucht und strotzende Ueberlebendigkeit Michelangelos, welche die Wirkung des Ganzen noch steigert (Fig. 668).

* * *

England. Spanien. Von den übrigen Ländern Europas ist hinsichtlich dieser Zeit nicht viel zu berichten. Englands Bildnerei macht die Mode mit und bewahrt nur in der ausdrucksvollen, die Eigenart kennzeichnenden Bildung der Köpfe die guten Ueberlieferungen.

Beachtenswert ist die Bildnerei Spaniens, welche ein höheres Maß von Selbständigkeit bekundet und ganz in heimischem Geiste schafft, wenn sie auch die Schulung vielfach aus Italien holt. Daß die große Blüte der Malerei nicht ohne Einwirkung auf die Bildnerei bleiben konnte, erscheint selbstverständlich und so manche Werke der letzteren erscheinen gewissermaßen aus Gemälden ins Bildnerische übertragen. Dazu kam noch der Umstand, daß man vornehmlich die Holzschnitzerei pflegte. Eine Hauptaufgabe der Bildnerei war die Herstellung großer, breit ausgedehnter Altäre (Retablos genannt), deren Umfang die Verwendung des Steins nicht gut zuließ. Diese Holzbildwerke wurden nun auch vergoldet und bemalt — man bezeichnet diese Weise mit estofado d. h. überzogen — und so begreift man umsomehr den Einfluß der Malerei.

Zu Ende des 16. Jahrhunderts und Anfang des 17. Jahrhunderts schufen in diesem Sinne Gregorio Hernandez, der vorzüglich in der Behandlung des Nackten ist und Juan de Juni, welcher sich ganz italienischen Einflüssen hingab und durch ausschweifende, gezierte Formgebung auffällt. Hervorragender durch Selbständigkeit und Ursprünglichkeit sind Juan Martinez Montanes (gest. 1649) und Alonso Cano (1601—1667), denen sich im 17. Jahrhundert Zalcillo anreiht, welcher bereits der „naturalistischen“ Richtung huldigt, ohne dabei jedoch ganz ins Aeußerliche zu verfallen, sondern immerhin noch seinen Gestalten Beseelung und Empfindung verleiht. — Die Madonna Canos (Fig. 669) läßt die spanische Bildnereiweise ziemlich gut erkennen.

Die Malerei.

Italien. Die „Manieristen". Raphael, Michelangelo und Correggio waren am Schlusse des 16. Jahrhunderts noch immer jene „vorbildlichen" Meister, welchen die zahlreichste Schar von Kunstjüngern nachstrebte. Durch emsiges Kopieren ihrer Werke suchte man ihre „Malweise" sich anzueignen, und die „Kunstgeheimnisse" zu entdecken, denen sie ihre Erfolge verdankten. Bei einigem Fleiß konnte Ersteres wohl glücken und die Handfertigkeit genügend geschult werden, um ganz in der Art des Vorbildes arbeiten zu können. In diesem heißen Bemühen ging aber gewöhnlich das bischen eigener Geist und eigenes Empfinden verloren, welches ursprünglich vorhanden gewesen sein mochte, und man glaubte schließlich daran, daß die Handhabung der abgelauschten Kunstgriffe nicht nur genüge, sondern auch unbedingt erforderlich sei, um ein Kunstwerk zu schaffen. Bequem war es



Fig. 670. Caracci: Galatea.
Rom. Palazzo Farnese.

ja, sich einfach die Formensprache der Vormeister anzueignen, anstatt eine eigene sich zu erfinden, noch schlimmer war es aber, wenn die Bequemlichkeit so weit ging, daß man auch nur die fremden alten Gedanken auszusprechen wußte. Es ist eigentlich seltsam, daß gerade auf dem Gebiete der Kunst, auf welchem das persönliche Selbst des Schaffenden entscheidend ist für die Bedeutung des Werkes, man so häufig einer völligen Entäußerung aller Selbständigkeit begegnet. Die Meisten sind sich freilich dessen gar nicht recht bewußt, daß sie mit fremden Augen sehen, mit fremdem Hirne denken und mit fremder Hand den Pinsel führen; wurde es ja in der Regel ihnen eindringlich gelehrt und gepredigt, daß es so sein müsse.

Geschicklichkeit läßt sich vielen von diesen Nachtretern der Hauptmeister nicht absprechen und es findet sich unter ihren Werken gar manches, das eine höhere Wertschätzung verdient, als ihm gewöhnlich zu teil wird. Bei einem Vergleich mit den Vorbildern werden allerdings solche Arbeiten schlechter wegkommen, als wenn man sie für sich betrachtet. Der Unbefangene wird oft dabei zugestehen müssen, daß die Sachen gefallsam sind und eine große Gewandtheit verraten, fast niemals aber durch Geschmacklosigkeit abstoßen. Die Gerechtigkeit verlangt es, gegenüber der üblichen, kurzweg absprechenden Be-

urteilung dieser sogenannten „Manieristen" auch deren „gute Seiten" zu erwähnen. Sie lebten eben in der Ueberzeugung, daß die von den Hauptmeistern gewiesenen Wege die allein richtigen seien und bemühten sich, diese genauestens einzuhalten, dabei verdarben sie wenigstens nicht den Geschmack und das ist auch ein Verdienst. Weitaus schlimmer ist es, wenn kraftlose Unfähigkeit mit Neuerungssucht sich paart, mißverstandene Grundzüge der verschiedensten Art miteinander verbindet und sich schon neuschöpferisch dünkt, wenn sie blos das Gegenteil von dem thut, wodurch die anderen ihr Können bewiesen haben.

Für die weitere Entwicklung der Kunst haben freilich diese „Manieristen" der römisch-oberitalischen Schulen keine Bedeutung und von diesem Standpunkte aus brauche ich auch nicht näher auf die einzelnen einzugehen, deren Zahl ohnehin sehr umfänglich ist. Es genügt, wenn ich nur zwei derselben nenne, die bei ihren Zeitgenossen in hohem Ansehen standen, und dieses insofern rechtfertigten, als ihre Kunstfertigkeit in der Formbehandlung bedeutend war. Es sind dies Giuseppi Cesari Cavaliere d'Arpino (gest. 1640) und Pompeo Batoni (gest. 1787), die zu Anfang und zu Ende dieses Zeitraumes wirkten und durch die gleiche Artung ihrer Werke auch dafür zeugen, wie unverändert sich die „Manier" durch fast zwei Jahrhunderte erhalten konnte.

Es fehlte jedoch keineswegs an Künstlern, welche gegen diese Verflachung in Manier ankämpften und auf eigenen Bahnen selbständig fortzuschreiten suchten. Man kann da



Fig. 671. Reni: Aurora.
Rom. Galerie Pallavicini.

drei Hauptrichtungen unterscheiden. Die eine ging zwar auch davon aus, daß die Kunst des Cinquecento bereits das Höchste geleistet hätte und nicht zu übertreffen wäre, aber nur in ihrer Gesamtheit, während jedem Einzelnen nur bestimmte Vorzüge zukämen. Es gälte daher, diese Vorzüge herauszufinden und zusammenzufassen, dabei aber kritisch zu verfahren, das heißt, sie auf ihre Wahrheit hin zu prüfen, wozu gewissenhaftes Naturstudium nötig sei, und die auf diese Weise gewonnenen Grundzüge selbständig zu verarbeiten. Die andere Richtung verwarf alle Anlehnung an die Ueberlieferungen und wollte ganz selbständig auf Grundlage eigenen Studiums der Natur und in neuer Auffassung derselben schaffen, dabei hielt sie jedoch daran fest, daß die Malkunst ihre besonderen Ziele und Aufgaben, somit auch ihre bestimmten Grenzen gegenüber den Schwesterkünsten habe. In dieser Hinsicht unterschied sich von ihr die dritte Richtung, welche ganz in dem Geiste der Zeit, wie er in der Baukunst sich geltend machte, mit unbefangener Kühnheit alle gewonnenen Ausdrucksmittel nur unter dem Gesichtspunkte der „Schmuckwirkung" verwertete. Hier haben wir die eigentlich „barocke" Malkunst, die auf ihre Sonderstellung verzichtend, mit Baukunst und Bildnerei sich verbindet, um Schmuckwerke von eindrucksvoller Pracht zu schaffen. Sie sieht ihre Aufgabe im „Zieren", und zu deren Lösung schlägt sie, unbekümmert um die besonderen Gesetze der Malerei, die ihr geeignet erscheinenden Wege ein. Der gedankliche Gehalt wird zur Nebensache und daher brauchen auch Farben- und Formgebung keine

Rücksicht auf sie zu nehmen, sondern richten sich einzig darauf, die höchste Wirkung auf das Auge zu erzielen: zu reizen.

Diese drei Richtungen finden wir in allen italischen Kunststätten vertreten, bemerkenswert ist jedoch, daß in diesem Zeitraume zwei — Bologna und Neapel — zu einer maßgebenden Bedeutung gelangen, welche früher keine hervorragende Bedeutung spielten. Es hängt dies aber nicht mit besonderen örtlichen Verhältnissen, welche den Kunstgeist bestimmten, zusammen, sondern ist mehr nur eine Folge des zufälligen Umstandes, daß führende Meister dort lebten und Schulen bildeten.

Die Schule von Bologna. Caracci. So erscheint Bologna als Hauptstätte der ersten der vorgenannten Richtungen, daher man auch von einer „bolognesischen Schule“



Fig. 672. Domenichino: Jagd der Diana.
Rom. Galerie Borghese.

spricht. Zutreffender ist die Bezeichnung „ekklektisch“ (auswählend), da sie, wie vorhin auseinandergesetzt wurde, aus der Kunst des Cinquecento Grundzüge auswählt und neu zu verbinden sucht. Die Begründer dieser Schule sind die drei Vettern Caracci, Lodovico (1555--1619), Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609).

In Bologna hatte sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein ziemlich reges Kunstleben entwickelt, das eine gewisse Unabhängigkeit von jenem der anderen Orte zeigte. Man hatte dort in der Baukunst eigene Wege eingeschlagen, und zwar mit Erfolg. Es lebte noch der Geist der Unabhängigkeit und der Stolz auf die uralte Bedeutung der Universität in der Bürgerschaft fort und von diesem war auch Lodovico Caracci beseelt. Er hatte seine Lehrzeit bei einem „Manieristen“ durchgemacht, dann aber die Hauptkunststätten Italiens besucht und die verschiedenen Richtungen gründlich studiert. Die Werke Correggios und Tizians hatten ihn erkennen lassen, wie die römisch-raphaelische Weise nach der Seite der Farbenkunst hin fortbildungsfähig sei. Auf seine Veranlassung hin begaben sich auch seine beiden Vettern nach Venedig und Parma und nach deren Rückkehr wurde gemeinsam eine „Akademie“ begründet, welche sie Accademia degli Incamminati, (Schule der Neuerer) nannten. Die geistige Leitung hatte Lodovico, Agostino lehrte das „Theoretische“,



Fig. 673. Caravaggio: Der Falschspieler.
Dresden. Galerie.

Annibale, der eigentliche Maler d. h. Farbenkünstler, das „Technische". Auf diese Weise war eine wirkliche „Schule" eingerichtet worden, in welcher jedes Fach seinen besonders geeigneten Vertreter hatte, dabei aber auch volle Einheitlichkeit herrschte. Die Caraccis hatten durch mehrere Arbeiten in Bologneser Palästen, die sie mit Wandgemälden schmückten, ihren Ruf begründet und auch außerhalb der Heimat die Aufmerksamkeit erregt. Im Jahre 1597 wurden sie nach Rom berufen, um in dem eben vollendeten Palazzo Farnese die Galerie mit Wandgemälden zu schmücken (Fig. 670). Dem damaligen Zeitgeiste entsprechend bilden den Inhalt der Darstellungen allerlei Vorgänge aus dem antiken Götter- und Heldensagenkreis, bei denen ein stark sinnlicher, wenn nicht lüsterner Grundzug vorherrscht. Die Wand- und Gewölbeflächen sind in Felder geteilt, durch ein grau in grau gemaltes Rahmenwerk, das in seiner baulichen Formengebung ganz „barock" gehalten ist. Die Gemälde selbst sind beredte Zeugen für die verständnisvolle Auswahl der Vorbilder. Die Anordnung der Gruppen ist so trefflich, wie man sie bei Lionardo oder Raphael findet; die Zeichnung, bestimmt, kräftig und voll Lebenswahrheit, erinnert beinahe an Michelangelo; die leuchtende, satte Farbengebung an die Venezianer und die Behandlung des Lichtes an Correggio. Es ist eine glückliche Verbindung von rein malerischer Farbenkunst mit ausdrucksvoller zeichnerischer Formensprache. Daß in den einzelnen Grundzügen die Meister des Cinquecento nicht ganz erreicht werden, ist begreiflich, da man mit zusammengesetzten Mitteln doch eine möglichst einheitliche Wirkung erzielen wollte, so mußte eben jedes einzelne Mittel mit Rücksicht auf die anderen auf ein gewisses Durchschnittsmaß zurückgeführt werden.

Den Hauptanteil an diesem Werke, an welchem Absicht und Können der Schule der Neuerer am besten ersichtlich ist, hatte Annibale, der während dieser Arbeit noch Zeit fand zu verschiedenen bedeutenden Tafelbildern, in denen er seine hervorragende Meisterschaft und Vielseitigkeit bekundet. Er leistet da ebenso Treffliches in Altarwerken, wie im Bildnis, im Landschaftlichen wie in der Wiedergabe des Volkslebens. Gerade auf diese Werke ist aufmerksam zu machen, weil sie mehr als die Darstellungen aus der Sagenwelt auch die geistige Auffassung des Künstlers erkennen lassen. Jene mythologischen Gemälde sind im Grunde mehr Zierstücke, bei welchen es in erster Linie auf das Formale, das Aeußerliche, ankam. In den religiösen Bildern zeigt Annibale jedoch nicht nur die gleichen Vorzüge der Kunstfertigkeit, sondern auch seine Befähigung, für die innerliche Stimmung den rechten Ausdruck zu finden. Seine Madonnen atmen allerdings den Geist seiner Zeit, sie haben nicht die reine Schönheit des einfach Menschlichen, wie jene Raphaels, sondern besitzen bereits einen Zug schwärmerischer Verzückung. Auf die spätere Entwicklung der Landschaftsmalerei übte er auch einen namhaften Einfluß, indem er auf das „Stimmungsvolle" in der Natur hinwies. Seine Bildnisse sind von lebenswahrer Kraft in der Wiedergabe der äußeren Erscheinung.

An künstlerischer Bedeutung in ihren Werken stehen sowohl Agostino wie Lodovico hinter ihm zurück. Ersterer konnte einen gewissen trockenen, lehrhaften Zug in seinem Wesen nie verleugnen, er ist zwar tüchtig, aber wenig geistvoll. Zum Teil gilt dies auch

von Lodovico, der aber doch als eine mehr abgeklärte künstlerische Natur erscheint und mit feinsinnigem Verständnis für Erhabenheit und Größe in seinen kirchlichen Bildern eine tiefe Wirkung zu erzielen wußte.

Guido Reni. Die von den Caraccis angebahnte Richtung fand hauptsächlich durch zwei Schüler derselben eine weitere Verbreitung, weil diese mit erstaunlicher Handfertigkeit eine Fülle von Werken schufen, so daß man solchen in zahllosen Orten Italiens und in allen Sammlungen begegnet. Der bekanntere und beliebtere der Beiden ist Guido Reni (1575—1642); an künstlerischer Kraft überlegen ist ihm jedoch Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581—1641).

Reni hatte seine hohe Begabung schon in einem Jugendwerke, dem berühmt gewordenen Bildnisse der Beatrice Cenci erwiesen, welches ihn bereits als selbständigen Meister zeigt, der nicht blindlings die Wege der Schule wandelt. In Rom bildete er sich durch eifriges Studium der Antike aus, welche er mehr als die Caraccis in seinen Arbeiten berücksichtigte. Damit bereicherte er seine Kunstweise mit einem neuen Grundzug, den er in einem anderen „berühmten" Werke, der sogenannten „Aurora" (Morgenröte), glücklich verwertete. (Fig. 671.) Das Bemühen, „ideale", d. h. urbildlich schöne Gestalten im Geiste der antiken Auffassung zu geben, tritt hier deutlich hervor; es vereinigt sich mit gutem Verständnis für die Natürlichkeit der Bewegungen und einer malerischen Farbengebung, so daß dieses Bild in der That den hohen Reiz der Anmut besitzt, der seine Wirkung nicht verfehlt. Den Zug solch' anmutiger Behandlung der Form und Farbe findet sich auch in einer Reihe gleichzeitig entstandener Gemälde; bald aber artete er in eine gewisse Süßlichkeit aus, die unwahr wirkt. Ueberdies begann Reni jetzt die Zeichnung zu vernachlässigen und — was bei der Massenerzeugung nicht verwunderlich ist — oberflächlich und schleuderhaft zu arbeiten. Immerhin sind auch unter seinen späteren Werken noch manche, in denen sich eine tiefere Empfindung mit sorgfältiger Ausführung paart, und bei welchen daher auch die Schönheit reiner zum Ausdruck kommt. Freilich ist diese immer eine etwas weichliche, fast weibische, selbst in den Darstellungen männlicher Idealgestalten. Darin mag auch die Erklärung dafür liegen, daß er in der Zeit, in welcher an Stelle wahrer kräftiger Empfindungen die Rührseligkeit trat, so hoch geschätzt wurde.

Domenichino. Gegenüber dieser Weichlichkeit Renis erscheint Domenichinos Art von einer bemerkenswerten Kraft und Naturwahrheit. Hatte Jener durch das Studium der Antike sich beeinflussen lassen, so wandte dieser seine Aufmerksamkeit der Natur zu, die er auch im Geiste seines Lehrers Caracci tiefer erfaßte, wie dies die schöne Behandlung des Landschaftlichen in seinen Gemälden zeigt. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er in religiösen Bildern, deren sich in Bologna, Rom und Neapel genug finden. Besser als die weiblichen Gestalten gelangen ihm die männlichen, bei denen er nicht nur im Körperlichen, sondern auch in der Wiedergabe des Seelischen eine treffliche und sichere Gestaltungsgabe beweist. Wie selbst seinen weiblichen Figuren ein Zug des Männlichen anhaftet, läßt seine Sibylle erkennen. Diese ist für seine Art ebenso bezeichnend, wie die „Jagd der Diana" hinsichtlich der Auffassung der Landschaft, und die sogenannte „Communion des heiligen Hieronymus," welches wohl das beste seiner religiösen Bilder ist. In der Farbengebung



Fig 674. Salvator Rosa: Strand.
Florenz, Galerie Pitti.

erreicht er den feinen Zauber nicht, der in den besseren Werken Reni's liegt, er ist auch hier ernster und kräftiger, weniger malerisch aber wahrer (Fig. 672).

Die Nachfolger der Caracci. Von den anderen Schülern Caraccis verdient nur noch Francesco Albani (1578—1660) erwähnt zu werden, einerseits, weil er das Landschaftliche noch weiter und zwar mit unleugbarem Geschick ausbildete, und dann wegen seiner Engel- und Kinder-Darstellungen, mit welchen er der barocken Ziermalerei dankbare Vorbilder lieferte. Reizend sind unstreitig diese „kleinen Kerlchen", und man wird sie immer mit Vergnügen betrachten können; Besseres in dieser Art haben die späteren Nachahmer selten geleistet.



Fig. 675. Tiepolo: Maria Himmelfahrt.
Würzburg. Kgl. Schloß.

Die Führung der Schule ging später an Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino (1590—1666) über, der zwar gewandt und sicher in der Formbehandlung, aber sonst kühl und schwunglos erscheint, weder die Anmut Renis noch die Kraft Domenichinos erreicht. Im zweiten Geschlecht, unter den Schülern der Vorgenannten, gab es auch noch einige in der Handfertigkeit ganz tüchtige Meister, welche den guten Ruf der Schule wahrten, ohne sonst auf die Kunstentwicklung Einfluß zu nehmen.

Im Jahre 1709 gründete Papst Clemens XI. in Bologna eine Akademie, zu deren Haupt er seinen Günstling Carlo Cignani (1628—1719) berief, einen Schüler Albanis, der jedoch schon stark der Richtung der Zierstücke-Malerei sich annäherte.

Seine Bilder zeichnen sich durch lebhafte Farbe und einen bemerkenswerten Schwung der Zeichnung aus. Die anderen Bologneser Akademiker unterschieden sich übrigens kaum mehr von den anderen „Manieristen"; die Caracci-Schule konnte dem unvermeidlichen Schicksale der Verflachung und Verflauung ebenso wenig entgehen, wie jede andere.

Die Naturalisten. Die Gefahr, in Manier zu verfallen, lag eigentlich um so näher, als ja die ganze Richtung auf dem Benutzen älterer Vorbilder beruhte, und nur in der kritischen Art der Benutzung und in dem Verarbeiten der entlehnten Züge die selbständige Eigenart hervortreten sollte. Dies setzte aber immerhin auch starke künstlerische Persönlichkeiten voraus, „die eigenen Geist" und die Kraft besitzen mußten, auch ihre besondere Ausdrucksweise sich zu schaffen. Da erschien doch der Weg einfacher und auch sicherer, unmittelbar und rückhaltslos aus der Natur zu schöpfen, und durch genauere Beobachtung derselben Inhaltliches und Ausdrucksmittel auszubilden. Dabei ist jede Nachahmung und Manier ausgeschlossen; je nach seinem Wesen wird jeder Einzelne die Natur eigenartig auffassen. Dieser besonderen Auffassung wird auch eine verschiedene Art des Ausdrucks, der Formen, entsprechen, es muß also der Künstler, welcher nur die Natur zum Vorbild nimmt, stets von selbständiger Eigenart bleiben. Die unbestreitbare Richtigkeit dieser Schlußfolgerung machte sich auch damals geltend, als die Caraccis auftraten. Sie hatten zwar auch den hohen Wert des Naturstudiums anerkannt, aber dieses nicht zur ausschließlichen Grundlage der Kunstweise gemacht. Das letztere kennzeichnet nun eine Gruppe von Meistern, die man gegenüber den „Eklektikern" als „Naturalisten" bezeichnen muß.

Caravaggio. Der älteste derselben ist Michelangelo Amerighi (oder Merisi) da Caravaggio (1569—1609), ein Oberitaliener, der anscheinend nur durch Selbststudium sich ausgebildet hatte. Er kam nach Rom und sollte bei dem Manieristen Cavaliere d'Arpino eintreten, was natürlich seiner ganzen Weise widersprach. Unter ziemlich ungünstigen Verhältnissen arbeitete er nun nach seinen Neigungen, fand jedoch damit wenig Anklang, was sich bei der damaligen Herrschaft der „Manieristen" wohl begreifen läßt. Nur allmählich vermochte er sich Beachtung zu schaffen, blieb aber immer angefeindet. Der von Natur aus sehr reizbare und heißblütige Künstler wurde dadurch in allerlei schlimme Streitigkeiten verwickelt, in denen er seinen Gegnern nicht nur mit Worten erwiderte, so daß er wegen Totschlages aus Rom flüchten mußte. In Malta, wohin er sich gewendet hatte, erging es ihm ähnlich, er entkam zwar aus dem Gefängnisse, auf der Rückkehr wurde er aber in einem Streite schwer verwundet und starb 1609. Das wild Leidenschaftliche seines Wesens prägt sich auch in seinen Werken aus; er behandelt mit Vorliebe die unheimlichen Erscheinungen des Lebens, und selbst in der Farbengebung ist er düster. Die Wahrheit geht ihm über Alles und rücksichtslos giebt er derselben Ausdruck; er verwirft nicht nur das „Verschönern der Natur", wie es die Schule der „Idealisten" betrieb, sondern nimmt auch den Standpunkt ein, daß nicht blos das „Schöne in der Natur", sondern auch das Häßliche Gegenstand der Kunstdarstellung sein könne, weil es „wahr" sei. Da er insbesondere im Anfange auf die üblichen Aufträge für Kirchen- oder Palastschmuck nicht rechnen konnte, so wurde er Sittenschilderer, wozu er Stoffe und Modelle aus dem Volksleben Roms nahm (Fig. 673). Dabei konnte er sich in der Wiedergabe des Naturwahren nur noch mehr ausbilden. Daß er aber auch dem Schönen gerecht werden konnte, und den holden Reiz der Weiblichkeit darzustellen vermochte, beweisen Bilder wie die „Lautenspielerin" oder das Bildnis der Schwester der Beatrice Cenci. Später erhielt er allerdings Bestellungen auf Altarbilder, da er aber dem Geschmack der Auftraggeber keine Zugeständnisse machte, so wurden ihm einzelne derselben zurückgewiesen. Die Darstellungsweise ist allerdings herbe und derb, wirkt nicht erbaulich, sondern in ihrer unbedingten Wahrheitstreue erschütternd. Auf Gefallsamkeit und Sinnenreiz nahm Caravaggios Kunstweise niemals Rücksicht.

Eigentliche Schüler besaß er nicht, aber seine Art blieb doch nicht ohne Einfluß auf verschiedene Zeitgenossen, die von dieser strengen Wahrheitsliebe und Naturtreue sich angezogen fühlten, wenn sie auch in ihren eigenen Arbeiten einer weit gemäßigteren Auffassung huldigten.

Die Schule von Neapel. Ribera. Einen günstigeren Boden, als wie in Rom fand die „naturalistische" Richtung in Neapel, wo man von jeher mehr für derbe Lebenswahrheit als für das „Ideale" eingenommen war. Die neapolitanische

Malerei hatte deshalb im Cinquecento nur eine ziemlich untergeordnete Rolle gespielt und auch jetzt war es ein Fremder, der ihr zu Ansehen und Geltung verhalf. Der Spanier Jusepe de Ribera (1588—1652) genannt lo Spagnoletto, war nach Neapel (das damals der spanischen Krone gehörte) gekommen und hatte unschwer bald die einheimischen Zunftgenossen überflügelt. Die Annahme, daß er von Caravaggio, der nur kurze Zeit in Neapel geweilt hatte, erheblich beeinflußt worden sei, erscheint mir nicht zutreffend. In der älteren spanischen Schule finden wir auch die Neigung zur Naturwahrheit hervortreten, und Riberas Lehrer in der Heimat, Ribalta, hatte sich von dem „Idealismus"

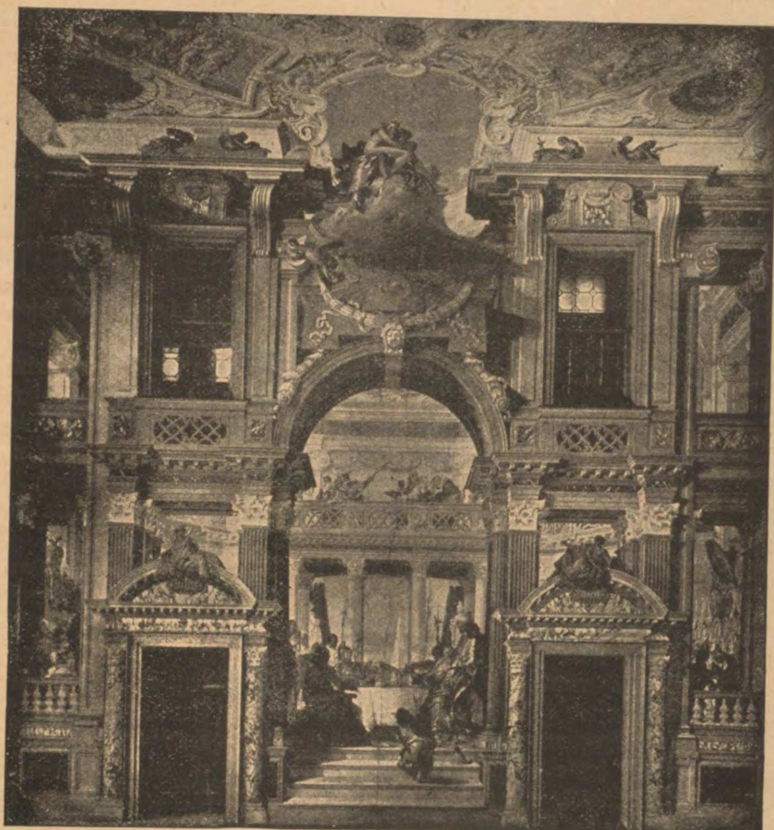


Fig. 676. Tiepolo: Gastmahl der Cleopatra.
Venedig. Palazzo Labia.

der Italiener auch schon ziemlich frei gemacht. Es dürfte daher richtiger anzunehmen sein, daß Ribera aus eigenem Antriebe sich der naturalistischen Richtung zuwandte, und die teilweise Uebereinstimmung mit Caravaggio eben eine zufällige oder vielmehr durch die Sachlage bedingte war. Zwischen Beiden ist der Unterschied größer als die Verwandtschaft. Ribera ist weniger hart und derb als Caravaggio, vor allem aber malerischer und wirkt mehr durch die scharfen Gegensätze in der kräftigen Farbengebung, als durch eine an das Bildnerische gemahnende Zeichnung. In der Wirklichkeitstreue giebt er dem Römer nichts nach, er bevorzugt aber doch das Schöne und verleugnet auch niemals gänzlich seine volkliche Auffassung; seine Madonnen stehen denen Murillos weit näher, als irgend einem italienischen Vorbild. Bezeichnend für seine Weise ist ein Zug von schwärmerischer Verzückung bei seinen Heiligengestalten; eine starke innere Leidenschaftlichkeit kommt stets zum



Fig. 677. Sassoferrato: Madonna.
Venedig. Maria della Salute.

Ausdrucke, auch in den Bewegungen, die immer lebendig und kraftvoll sind. Seine auf das Erhabene und Großartige gerichtete Kunstweise konnte daher auch eher Anklang finden, als jene Caravaggios, und man ließ sich die Lebenswahrheit gefallen, weil sie doch über das Gewöhnliche hinaus gesteigert erschien.

Ribera hatte daher nicht nur in Spanien, sondern auch in Italien eine ziemliche Anzahl von Nachfolgern, so daß die neapolitanische Schule längere Zeit einen gewissen Einfluß behielt, ja im 18. Jahrhundert sogar zu einer, allerdings nicht gerechtfertigten Bedeutung gelangte. Dies verdankte sie freilich mehr dem Umstande, daß sie den ursprünglichen „Naturalismus" erheblich gemildert und dafür vieles von der Richtung der Ziermalerei angenommen hatte. Dieser Mischung begegnen wir bereits bei Luca Giordano (1632—1705) genannt Fapresto (der Blitzmaler). Der hauptsächlich ob seiner erstaunlichen Fruchtbarkeit und Handfertigkeit (er malte wandgroße Bilder in wenigen Tagen fertig) bemerkenswert ist. Begabung und Sinn für das Malerische war bei ihm vorhanden, seinen Werken fehlt jedoch der innere Gehalt; es sind oft geistvoll, nicht selten aber auch schleuderhaft behandelte Farbenstücke, die nur schmuckhaft wirken und das Auge blenden sollen.

Salvator Rosa. Eine selbständige Stellung nimmt dagegen der mittelbar auch aus Riberas Schule hervorgegangene Salvator Rosa (1615—1673) ein, unstreitig der bedeutendste Landschaftsmaler, den Italien in diesem Zeitraume aufzuweisen hat. Die Hauptmeister des Cinquecento, auch die Caraccis, hatten der Landschaft zwar ihre Aufmerksamkeit gewidmet, doch wurde sie selten als selbständige Hauptsache behandelt und ausschließlich in den Vordergrund gestellt. Für die italienische Kunst blieb das Menschliche immer der vornehmste Gegenstand der Darstellung, dessen man nicht entbehren zu können glaubte. Salvator Rosa hatte schon landschaftliche Naturstudien in den Gebirgen und an der Küste Süditaliens gemacht, ehe er zu dem Schlachtenmaler Falcone in die Lehre kam. Von diesem nahm er zwar die Darstellung von Gefechtsvorgängen auf, aber seine eigentliche künstlerische Neigung blieb dauernd dem Landschaftlichen gewidmet, das in allen seinen Bildern die erste Rolle spielt, ob sie nun Schlachten, biblische, mythologische oder geschichtliche Vorgänge vorstellen sollen. Dabei bekundet er eine Vorliebe für das Abenteuerliche, das „Phantastische und „Romantische", wie man sie bei keinem anderen Italiener, nur bei Niederländern und Deutschen findet. Diese Hingabe an die Einfälle einer lebhaften Einbildungskraft ist für seine Eigenart ebenso bezeichnend, wie das tiefe Verständnis für die „Stimmungen" der Natur. Seine Landschaften sind nicht Wirklichkeitsbilder, sondern künstlerisch zusammengestellt, aber jeder einzelne Zug ist naturwahr, aus gewissenhafter Beobachtung der Wirklichkeit hervorgegangen und mit einem feinen Empfinden für das innerste Wesen der Natur verwertet. Durch den Gegensatz starker Lichter und tiefer Schatten erzielt Salvator eine mächtige Wirkung; das Spiel der Wolken, die Wildnis der Gebirgsschluchten, die Großartigkeit der Meeresküste, hatte in ihm einen meisterhaften Schilderer gefunden, der mit dichterischer Kraft den Reiz der unbeseelten Natur in ihrer schwermütigen Einsamkeit erfaßte und wiedergab (Fig. 674). Das Anmutige und Heitere lag seinem

ganzen Wesen fern, für düstere Stimmungen fand er aber den wirkungsvollsten Ausdruck. Seine Art war eine so persönliche, daß sie nicht wohl nachgeahmt werden konnte. Es fanden sich zwar einige Nachfolger, die aber nur die Aeußerlichkeiten, den romantischen Aufputz der Landschaft, nicht aber deren geheimnisvolle Wesenheit in ihren Bildern nach Salvator Rosas Vorbild geben.

Die Schmuckmaler. Die genannten drei Führer und Hauptmeister der italienischen Naturalisten vermochten sich einen dauernden Ruhm zu gewinnen, ihre Werke erscheinen uns auch heute noch von Bedeutung und Wert. Seiner Zeit vielleicht größer, aber auch vergänglicher war das Ansehen der dritten Richtung: der Zier-Malkunst. Diese hatte sich allmählich herausgebildet im Anschlusse an die Baukunst, welche für den Schmuck der Innenräume auch der Dienste der Malerei bedurfte. Entwickelt finden wir sie bei dem Florentiner Pietro Berretini da Cortona (1596—1669), der im Palazzo Pitti die umfangreichen Deckengemälde schuf, die zwar vortrefflich zu der ganzen Ausstattung stimmen, aber eines höheren künstlerischen Gehaltes entbehren. Mit anerkennenswerter Gewandtheit in der Formbehandlung und geschickt berechneter Farbenwirkung wurde die Aufgabe des „Schmückens" gelöst, und von diesem Standpunkte aus betrachtet verdienten Cortona und viele seiner Nachfolger die Wertschätzung ihrer Auftraggeber.

Tiepolo. Der Hauptvertreter der Richtung ist der Venetianer Giambattista Tiepolo (1696—1770), der in dieser Art eine vollendete Meisterschaft entfaltete. Er ist der eigentliche Barockmaler Italiens, und hier zweifellos die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit des 18. Jahrhunderts. Das Erbteil Venedigs, die von Tizian begründete Farbenkunst, wurde von Tiepolo nochmals in vollem Glanze der Welt vor Augen geführt. Er ist kein Nachahmer irgend welcher Schule, sondern eine völlig selständige, eigenartige Erscheinung; den Kunstgeist, welcher im Bauwesen des Barock sich kundgiebt, hat er in seinen Gemälden, wie kein anderer vor ihm, zum Ausdruck gebracht. Geistreich und immer ursprünglich in der Anordnung, kühn und schwungvoll in der Formgebung, meisterlich in der lichtvollen Behandlung der Farbe, — das sind die Vorzüge, welche ihn auszeichnen. Man kann allerdings viel zu tadeln finden, wenn man den „klassischen" Maßstab anlegen will, ihm Willkür und Unnatürlichkeit vorwerfen. Er verfährt eben im barocken Geiste rücksichtslos mit den Formen, weil er nur die „Wirkung" auf das Auge berücksichtigt, den höchsten Sinnenreiz erzielen will. Dies versteht er gründlich, und zu diesem Endzwecke bringt er auch alles in vollsten Einklang, Farbe und Form entsprechen stets vollkommen dem Vorwurf des Bildes. Wenn er lebhaft bewegte Linienführung anwendet, im Beiwerk einen üppigen Reichtum entfaltet, gewagte Verkürzungen und starke Gegensätze bietet, so liegt dies eben in dem Geiste des Barocken. Der mächtigste Reiz liegt, wie erwähnt, in der Farbe, also dem rein Malerischen; es ist nicht die leuchtende Glut Tizians, auch nicht das Helldunkel Corregios, sondern das klare, freie Licht, durchsichtig und schillernd, welches den Farbenzauber Tiepolo's ausmacht.



Fig. 678. Allori: Judith.
Florenz. Galerie Pitti.

Mit erstaunlicher Fertigkeit und Fruchtbarkeit begabt, hat Tiepolo eine ungemein große Zahl von Werken geschaffen, ohne daß man nur einem derselben Flüchtigkeit oder Unsicherheit vorwerfen könnte, wirkungsvoll

sind sie immer. Das Bedeutendste hat er in den umfangreichen Wand- und Deckengemälden geleistet, obwohl auch seine Altarbilder von vornehm feinem Reiz sind (Fig. 675). Seine Heiligengestalten haben einen Zug von Inbrunst und Schwärmerei, der mehr sinnlich als innerlich fromm ist, wie dies dem Zeitgeiste entsprach. In der Darstellung weltlicher Vorgänge wirkt dieser Grundzug des Ueppig-Sinnlichen, der aber niemals ins Lüsterne ausartet, natürlich nicht störend; die freudige Anmut und Heiterkeit, die seine ganze Weise kennzeichnet, kann sich da unbehindert entfalten. Venedig selbst birgt eine Reihe der besten Arbeiten, da Tiepolo hier bis 1740 wirkte. Besonders zu nennen sind die Gemälde in den Kirchen dei Gesuati, Sant'Alvise und degli Scalzi, dann der Wandschmuck im Palazzo Labia (Fig. 676). Nach längerem Aufenthalt in Mailand kam er 1750—53 nach Würzburg, wo er das Treppenhaus und den Kaisersaal des Schlosses mit Wandgemälden zierte, die zu den vollendetsten seiner Arbeiten zählen, 1761 wurde er nach Spanien berufen und schuf hier noch eine umfängliche Zahl von Werken, in denen sich seine ungebrochene und unversiegliche künstlerische Kraft kundgab.



Fig. 679. Dolci: Erzengel Gabriel.
Florenz. Uffizien.

Im Vorstehenden wurde kurz die Entwicklung der drei für den Zeitraum maßgebenden Richtungen geschildert, es erübrigt nur noch, der örtlichen Verhältnisse in den Hauptstätten der Kunst zu gedenken.

Römische Schule. Rom hatte ebenso wenig wie im Cinquecento einheimische Künstler von größerer Bedeutung hervorgebracht, aber es gab den anderen reiche Beschäftigung und blieb die bevorzugte Stätte, an welcher sich alle hervorragenden Kräfte zusammen fanden, wenn schon nicht zum Schaffen, so doch zum Studium. Die führenden Häupter aller Richtungen haben hier gewirkt und zumeist auch hier ihren Ruhm begründet. Daß unter diesen Verhältnissen eine eigene römische Kunstweise nicht aufkommen konnte, ist ebenso begreiflich, wie daß die Richtung der Caraccis am meisten Anklang fand, da sie die Erinnerungen an die glänzende Zeit der Cinquecentisten am besten bewahrte.

Ein Schüler Albanis, Andrea Sacchi (1598—1661) war es denn auch, der eine „römische Schule" begründete, welche im wesentlichen nur eine Fortsetzung der Bologneser ist, mit stärkerer Berücksichtigung der römischen Cinquecento-Maler. Dieser Schule gehörte Carlo Maratta (1625—1713) an, der die Raphaelschen Gemälde in den Stanzen mit leidlichem Geschick erneuerte, sonst in der Bildnismalerei hervorragend Tüchtiges leistete.

Sein älterer Zeitgenosse Giovanni Salvi, genannt Sassoferrato (1605—1685) erwarb sich durch seine Madonnenbilder eine bis in unsere Zeit dauernde Wertschätzung, welche sich wohl hauptsächlich aus der etwas süßlich-weichen gefühlsüberschwänglichen Auffassung erklärt. Seine Darstellung entbehrt jedoch keineswegs auch des feinen Reizes einer durchgeistigten Anmut, und ihre selbständige Art verdient wohl Anerkennung, wenn man erwägt, welch vielseitigen Einflüssen in Rom ein Künstler ausgesetzt war (Fig. 677).

Im 18. Jahrhundert hatte unter den Manieristen Pompeo Batoni (1708—1787) sich ein größeres Ansehen zu verschaffen gewußt, indem er die herkömmliche Art im Sinne einer lebhafteren und leichteren Farbengebung zu verbessern suchte. — Die Richtung der Ziermalerei vertrat Sebastiano Conca (1676—1764), damals hoch gefeiert, obwohl in seinen Werken nur gewandte Handfertigkeit, aber weder besonderer geistiger Gehalt noch feiner Farbenreiz zu finden ist.

Florentinische Schule. Eine beachtenswerte Unabhängigkeit von den anderwärts entstandenen Schulen zeigt die florentinische Malerei. Daß sie in Pietro da Cortona einen

Hauptvertreter der reinen Schmuckkunst hervorbrachte, wurde bereits erwähnt; aber auch sonst versuchte sie, ihre eigenen Wege zu gehen, die freilich wieder zu einer der vorhin gekennzeichneten Richtungen führten. So sehen wir Lodovico Cardi, genannt Cigoli (1559—1613), Matteo Rosselli u. A. schließlich zu derselben Auffassung und Kunstweise gelangen, wie sie der Schule Caraccis eigen war.

Von selbständiger Eigenart erscheinen dagegen zwei Meister: Cristofano Allori, genannt Bronzino (1577—1621) und Carlo Dolci (1616—1686), der erstere wohl der bedeutendste seiner Zeit in Florenz, der letztere der berühmteste, nach den heutigen Anschauungen allerdings unverdient. Allori hatte die alte, immer wieder auftauchende Neigung der



Fig. 680. Rubens: Altar des hl. Ildefons.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

Florentiner, das Hauptgewicht auf die Formbildung zu legen und dies bis zur Härte zu übertreiben, glücklich überwunden, und wir sehen ihn einer rein malerischen Auffassung huldigen, wie sie vor ihm nur bei Andrea del Sarto zu finden war. Dies wirkt um so ansprechender, als die gleichzeitigen florentiner „Manieristen" hauptsächlich Michelangelo zum Vorbild nahmen und dabei zu einem mehr bildnerischen als farbenkünstlerischen Stil gelangt waren. Diese Befreiung vom Herkömmlichen ist ein anerkennenswertes Verdienst Alloris, dessen Werke denn auch nicht nur einen kunstgeschichtlichen Wert besitzen, sondern auch durch ihren feinen Reiz ansprechen (Fig. 678).

Ausschließlich auf das Anmutige gerichtet erscheinen auch die Bestrebungen Carlo Dolcis, der dabei jedoch in Uebertreibungen verfällt. Weit mehr noch als Sassoferrato, der immerhin noch als maßvoll gelten kann, huldigt Dolci einer rührseligen Weichlichkeit, die jeden kräftigen bestimmten Zug verschmäht. Er malte fast nur religiöse Bilder, mit

Vorliebe weibliche Heilige, die alle sich so ziemlich gleichen, da es Dolci gar nicht darauf ankam, eine persönliche Eigenart oder verschiedene seelische Stimmungen klar zum Ausdrucke zu bringen. Es ist immer ein und derselbe Zug von verzücktem Gefühlsüberschwang, in dessen Wiedergabe Dolci allerdings Meister ist. Daß die rundliche, weiche Formengebung auf die Natürlichkeit keine Rücksicht nimmt, braucht nicht erst gesagt zu werden (Fig. 679).

Genua. In Genua, das bisher in der Malkunst keine Rolle gespielt hatte, entwickelte sich im 17. Jahrhundert auch auf diesem Gebiete ein regeres Leben. Bei dem Fehlen einer bodenständigen Kunstweise mit ihren Ueberlieferungen ergab sich natürlich ein Anschließen an die andernorts entwickelten Richtungen, und die Genueser Maler erscheinen daher vorwiegend als „Eklektiker“. Eine bemerkenswerte Ausnahme macht nur Bernardo Strozzi (1581—1644), der ohne eigentliche Schulbildung auf dem Wege des Naturstudiums zu einer selbständigen Eigenart gelangte. Seine Arbeiten zeigen einige Verwandtschaft mit denen Caravaggios, weil er gleich diesem ausschließlich die Natur zum Vorbilde nahm; sie unterscheiden sich aber wesentlich von diesem durch eine mehr heitere, gemütvolle Auffassung auch in der Darstellung des Volkslebens, und vor allem durch eine leuchtkräftige, satte Farbengebung. Der Minoritenmönch Strozzi sah die Welt mit anderen Augen an, als der verbitterte, mit Sorgen kämpfende Caravaggio; eine milde Fröhlichkeit und Farbenfreude spricht daher aus seinen Werken.

Strozzi fand daher in seiner Heimat weniger Anklang als in Venedig, wo er sein Leben beschloß. Genua bedurfte auch für seine Paläste mehr der Schmuckmalerei, als der „naturalistischen“; doch auch in jener Richtung blieb es verhältnismäßig einfach und maßvoll, wie es zwar stolzen, aber auch ehrsamen Handelsherren geziemt.

Venetianische Landschaftsmalerei. In dieser Hinsicht unterschieden sich die Genueser erheblich von der Gesellschaft Venedigs, das im 17. und 18. Jahrhundert die Weltvergnügungsstadt geworden war, in der sich die Lebenslust austoben konnte. Man ging damals nach Venedig, wie in unseren Tagen nach Paris, Monako, Ostende u. s. w., um sich zu unterhalten, Abenteuer zu erleben und des Geldes los zu werden. Die vornehme Gesellschaft und die Abenteurer aller Länder fanden sich in der Lagunenstadt zusammen, die den prickelnden Reiz einer gewissen „Gefährlichkeit“ besaß.

Die venetianische Malkunst zehrte von dem Erbe der großen Vorfahren; wenn auch hier die Richtung der „Eklektiker“ zur Geltung kam, so blieb doch die heimische Farbenkunst immer maßgebend. Die überlieferte Geschicklichkeit in der Verwertung der Farbe machte auch die Venetianer besonders geeignet für die Schmuckmalerei, und wir finden sie daher mit Arbeiten dieser Gattung an allen Höfen Europas, in Deutschland, Oesterreich, England, Spanien u. s. w. beschäftigt. Von dem Hauptmeister Venedigs habe ich bereits früher gesprochen, und es bleibt nur noch ein Zweig zu erwähnen, der in Venedig eine besondere Pflege fand, die Landschaftsmalerei.

Die eigentümlichen landschaftlichen Reize der Lagunenstadt konnten nicht ohne Eindruck auf die zahlreichen Fremden bleiben, die nach Venedig kamen, und es ist begreiflich, daß Bilder derselben einen „Markt“ finden mußten, um so mehr, als es damals weder Photographien noch Ansichtspostkarten gab, mit denen sich heutzutage das „kunstsinnige Publikum“ begnügt. Eine Reihe von Künstlern pflegte daher die Malerei von Lagunenansichten, und unter diesen brachten es insbesondere drei zu einem „Weltruf“: Antonio Canale (1697—1768), dessen Neffe Bernardo Belotto (1720—1780), — beide führen den Beinamen Canaletto — und Francesco Guardi (1712—1793). Ihre Werke — alle drei waren ungemein fruchtbar und fleißig —, finden sich in der ganzen Welt zerstreut und werden auch heute noch hoch geschätzt.

Canale giebt in seinen Bildern hauptsächlich die Bauwerke wieder mit einer gewissenhaften Sorgfalt und Sicherheit, auch mit feiner Behandlung des Lichtes und der Luft, welche Eigenschaften die Beliebtheit rechtfertigen, die er genoß.

Legte schon Canale das Hauptgewicht auf die Richtigkeit der Zeichnung, auf Deutlichkeit und Klarheit, so that dies noch mehr Belotto, der zu Gunsten der Wahrheits-

treue in der Linienführung auf den Reiz malerischer Stimmung gänzlich verzichtete. Naturwahrheit im höheren Sinne ist ihm jedoch nicht eigen; in seinen venetianischen Ansichten ist allerdings Luft- und Lichtstimmung naturwahr, aber fast immer die gleiche, und diese ihm gewohnte überträgt er auch auf die Ansichten der deutschen und polnischen Städte, die er in München, Dresden und Warschau malte. Gerade der am wenigsten berühmte Guardi übertrifft die Vorgenannten sowohl an Verständnis für die Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen wie auch an wahrhaft malerischer Auffassung derselben: seine Ansichten sind wohl weniger scharf gezeichnet, aber von lebhafterer Farbe und daher auch reizvoller. Letzterer hat deshalb in der Folgezeit auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei einen stärkeren Einfluß geübt, als die kühl-verständige Weise der Canalettos.

* * *

Belgien. Rubens. In den Niederlanden war die Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ebenfalls auf den Abweg der „Manier" geraten. Jene Künstler, welchen



Fig. 681. Rubens: Der bethlehemitische Kindermord.
München. Pinakothek.

die gedankenlose Nachahmung der heimischen Vorgänger nicht behagte und die daher neue Anregungen suchten, holten sich diese aus Italien, gaben dabei die heimische volkliche Eigenart auf und wurden, genau genommen, auch wieder „Manieristen", nur daß sie fremden Vorbildern folgten. Auf diesem Wege war eine Erneuerung der Kunst noch weniger möglich; dazu bedurfte es entweder einer machtvollen, künstlerischen Persönlichkeit, deren überlegener Kunstgeist eine neue Bahn brechen konnte, oder einer allmählichen Wandlung des volklichen Kunstgeistes, der auf eine neue Richtung hindrängen mußte. Das erstere war der Fall in den vlämischen Gauen, das letztere trat ein in Holland. Von der geistigen Scheidung der beiden niederländischen Gebiete wurde bereits an früherer Stelle gesprochen, und es genügt daher hier, auf diese Erörterungen hinzuweisen.

Unter den glänzenden Erscheinungen jener „Künstlerfürsten", die nicht nur unter ihren Genossen, sondern auch in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben den Rang der Vornehmheit besaßen, ist eine der liebenswürdigsten Peter Paul Rubens. Er entstammte einer Antwerpener Familie, sein protestantischer Vater hatte jedoch auswandern müssen und lebte in den Rheinlanden. In Siegen wurde 1577 Peter Paul geboren; die erste Jugend verbrachte er in Köln, denn erst nach des Vaters Tode (1587) durfte die Familie nach



Fig. 682. **Rubens: Raub der Töchter des Leukippos.** München. Pinakothek.

der Heimat zurückkehren unter der Bedingung, daß sie wieder katholisch werde. Im Jesuitenkollegium zu Antwerpen genoß Rubens seine wissenschaftliche, als Page im Hause der Gräfin Lalaing seine weltmännische Ausbildung. Seine früh bekundete Neigung für die Kunst wurde von der Familie anfänglich nur für eine vornehme „Liebhaberei" gehalten, der man Lauf ließ, bis sich erwies, daß es sich um einen ernsthaften Lebensberuf handle.

Rubens trat in die Schule Adam van Noorts ein, dessen Kunstweise hauptsächlich aus den Werken eines anderen Schülers, Jordaens, zu entnehmen ist, da wir von ihm selbst keine zweifellos sicheren Arbeiten kennen. Danach scheint schon Noort sich aus der Verflachung in Manier erhoben zu haben und mehr als seine Zunftgenossen von der ursprünglichen, volklichen Eigenheit in derbkräftiger Naturauffassung und Großzügigkeit beseelt gewesen zu sein. Jedenfalls zeugt es für die Begabung des „Lehrers", daß aus seiner Schule die zwei bedeutendsten Meister der Folgezeit hervorgegangen sind.

Im Jahre 1598 erscheint Rubens schon als selbständiger Meister; 1600 begab er sich nach Venedig, wurde dann an den Hof von Mantua berufen, besuchte von hier aus Florenz und Rom, ging 1603 als Gesandter des Herzogs nach Spanien, um Geschenke zu überbringen, kehrte jedoch 1608 auf die Nachricht von der Erkrankung seiner Mutter in die Heimat zurück. Seine Vermählung mit Isabella Brant trug wohl ebensoviel dazu bei, daß er auf seine Stellung als Hofmaler des Herzogs von Mantua verzichtete und daheim blieb, wie die bereitwillige Anerkennung, die ihm seine Landsleute und vor allem die Regenten Erzherzog Albrecht und die Infantin Isabella zollten.

Die während des italienischen Aufenthaltes entstandenen Bilder lassen die künstlerische Eigenart des Meisters mehr nur ahnen als erkennen, sie stehen zum Teil unter dem Eindrucke italienischer Vorbilder und beweisen, daß Rubens eifrig studierte. In der Heimat gewann er bald die volle Freiheit von allen Schul- und Studieneinflüssen und die ganze Selbständigkeit. Der bei van Noort genossene Unterricht hatte ihn davor bewahrt, in die glatte und gezierte Formenkunst der italienischen Manieristen zu verfallen, dafür legte er in Italien die niederländische Derbheit ab. Die in den Jahren 1610—1612 entstandenen Gemälde zeigen ihn bereits auf der Höhe seines Könnens, und man begreift es, daß er schon damals als der „erste" Maler seiner Heimat gefeiert wurde und einen solchen Zulauf von Schülern hatte, daß er viele abweisen mußte. Fruchtbar und fleißig schuf er jedes Jahr eine Anzahl bedeutsamer Werke, sah sich jedoch auch bald außer stande, die massenhaften Aufträge selbst zu bewältigen. In seiner Werkstatt beschäftigte er daher außer den zahlreichen Schülern noch Gehilfen, die auch auf eine selbständige Bedeutung Anspruch erheben konnten. Bei den umfänglichen Arbeiten, so bei der Ausschmückung der Jesuitenkirche in Antwerpen mit 39 Gemälden und jener des Palais Luxemburg mit 21 Bildern von riesiger Ausdehnung, mußte er diese Hilfskräfte stark in Anspruch nehmen und sich auf das Entwerfen und Fertigstellen beschränken. Dazu kam noch, daß er seit 1623 viel mit politischen Geschäften zu thun hatte. Die Infantin Isabella bediente sich seiner zu Unterhandlungen mit den Holländ:rn und fremden Höfen, wir finden ihn als

Gesandten in Madrid und in London thätig und zwar mit Erfolg, wie die hohe Wertschätzung beweist, die ihm sowohl der spanische wie der englische Hof zollten. Die vielen Reisen, zu denen ihn dieser diplomatische Dienst nötigte, hinderten ihn jedoch keineswegs gänzlich an der Ausübung seiner Kraft; auch in dieser Zeit entstand eine Reihe von meisterhaften Bildern. Nach dem Tode der Infantin zog sich Rubens von der Politik zurück, um sich nun wieder ganz der Kunst und seiner Familie zu widmen. Seine erste Frau hatte er 1626 durch den Tod verloren; es war ein harter Schlag für ihn gewesen; einen Ersatz fand er 1630 in Helene Fourment, an deren Seite er das volle Glück wiederfand. Er hat ihre üppige Schönheit in zahlreichen Bildern verewigt, die zu den besten Werken seiner Hand zählen. In seinem Palaste zu Antwerpen und auf dem Landschlosse Steen, die mit Sammlungen kostbarer Kunstwerke gefüllt waren, verbrachte der



Fig. 683. Rubens: Spaziergang im Garten.
München. Pinakothek.

Meister, fürstlich reich und hochgeehrt, dabei unermüdlich thätig, das letzte Jahrzehnt seines Lebens, bis ihn 1640 der Tod den Seinen und der Kunst entriß.

Wie aus dieser kurzen Schilderung der äußeren Lebensverhältnisse erhellt, war Rubens vom Glück begnadet; keine widrigen Umstände hemmten den Flug seines Geistes. Im Jahre 1610 ist er bereits ein „fertiger" Meister, dessen künstlerische Entwicklung abgeschlossen ist, und volle 30 Jahre erhält sich ungeschwächt seine vollendete Schöpferkraft. Man hat berechnet, daß er im Laufe seines Lebens etwa 1300 Gemälde geschaffen habe, davon zwei Drittel mehr oder minder ganz eigenhändig. Daß unter dieser Fülle nicht alle Werke gleichwertig vollendet sind, wird man begreiflich finden, es ist aber keines darunter, das seines Namens unwürdig wäre, und keines, das sich als eine bloße Wiederholung eines früheren darstellt. Diese Fruchtbarkeit im Erfinden immer neuer Anordnungen, diese vollendete Sicherheit im Gestalten tiefer Gedanken und anmutiger Einfälle einer unversieglichen Einbildungskraft, die meisterliche Farbenkunst, welche mit rein malerischen Mitteln den höchsten Reiz zu erzielen weiß, finden sich bei keinem anderen Künstler dieses Zeitraumes wieder.

Rubens fußte weder auf der Antike, noch war er reiner „Naturalist"; er bildete seine Formensprache nicht nach klassischem Vorbilde aus, ebenso wenig strebte er genaue

Wirklichkeitstreue an. Er stand aber auf dem Boden der Natur und zwar der heimatlichen, er sah sie mit den Augen seiner Einbildungskraft, welche die einfachen Grundzüge herausfand und in das Große erhob. Die Pracht der sinnlichen Welt, das ursprüngliche, kraftstrotzende Leben giebt er mit einer Wahrheit und einem tiefen Empfinden wieder, welche den Beschauer hinreißen. Seine Gestalten sind im besten Sinne des Wortes „gesunde Menschen", mit heißem Blut und starken Sinnen, aber auch kräftigen Geistes und lebendigen Gemütes; nirgends ein Uebermaß, Ueberfeinerung oder Ueberschwänglichkeit, sondern stets das ruhige Ebenmaß reiner Menschlichkeit. Sein Urbild der Schönheit gestaltet er sich, indem er nicht die sinnliche Erscheinung verklärt, sondern sie in reinster und stärkster Form zum Ausdruck bringt.

Alle „Fächer" der Malerei beherrschte Rubens mit gleicher Meisterschaft, weil sein Geist eben die ganze Natur erfaßte. Er schuf Bilder von höchster religiöser Weihe, schilderte Vorgänge aus der Geschichte und der Sagenwelt, gab Ebenbildnisse ebenso meisterlich wieder wie den Reiz der Landschaft und der Tierwelt. Deshalb hat er auch so befruchtend auf die Kunst seiner und der Folgezeit gewirkt, weil er nach allen Richtungen hin Anregungen und Vorbildliches gab, Jeder das seiner besonderen Art Zusagende daraus entnehmen konnte. Darin liegt auch der Grund, daß er auf die anderen nicht so erdrückend wirkte, daß sie alle Selbständigkeit verlieren und in „einseitige Manier" verfallen mußten. Seine allumfassende Vielseitigkeit, die seine Größe ausmachte, war unnachahmlich, im einzelnen aber konnten die Nachfolger immerhin noch über ihn hinausgehen. Er war ein Lehrer, der das Endziel wies und das Muster gab, aber nicht einen bestimmten Weg vorschrieb.

Ein Ueberblick über die schöpferische Thätigkeit des Meisters läßt sich vielleicht am leichtesten gewinnen, wenn ich kurz die Hauptwerke in den verschiedenen „Fächern" erwähne. Seinen Ruhm in der Heimat hatte er vornehmlich durch die großartige „Kreuzabnahme" für die Hauptkirche in Antwerpen begründet; und auch in der nächsten Folgezeit nahmen religiöse Bilder seine Kraft in erster Linie in Anspruch. Die für die Jesuitenkirche in Antwerpen gemalten Bilder, von denen oben gesprochen wurde, sind leider bis auf drei durch einen Brand im Jahre 1718 zerstört worden. Eines der vorzüglichsten Meisterwerke ist der sogenannte Ildefonso-Altar, den Rubens bald nach 1611 im Auftrage des Erzherzogs Albrecht für die Hofpfarrkirche in Brüssel gemalt hatte, jetzt in der Wiener kaiserlichen Gemäldesammlung (Fig. 680). Das Mittelbild stellt das Wunder dar, wie der heilige Ildefonso, Erzbischof von Toledo, von der Himmelskönigin als Belohnung für seine eifrige Verteidigung ein kostbares Meßgewand empfängt. Auf den beiden Flügeln befinden sich die Bildnisse des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella mit den Heiligen Albert und Klara. Maria ist von heiligen Jungfrauen umgeben, in den Lüften schweben Engel. Diese umflutet



Fig. 684. van Dyck: Bildnis seiner Gemahlin Maria Ruthwen.
München, Pinakothek.

blendendes Licht, während der Vorgang unten in einem köstlichen Halbdunkel sich abspielt, welches die glühende Farbenpracht der Gewandung nur noch stärker hervortreten läßt. Die Madonna ist als wahrhaft königliche Frau voll gütiger Freundlichkeit und vornehmer Würde aufgefaßt, menschlich zwar, aber als solche von höchster Schönheit.

Unter den sonstigen biblischen Darstellungen sind hervorzuheben das „jüngste Gericht" — ein Vorwurf, den er mehrfach behandelte — und der „Bethlehemitische Kindermord". Diese Stoffe gaben dem Meister Gelegenheit, seine vollendete Kunst in der Anordnung großer Gruppen und in der Veranschaulichung des Gefühlsausdrucks, wie er nach der persönlichen Eigenart verschieden sich darstellt, zu bekunden. Man beachte, wie mannigfach in dem letztgenannten Bilde der Schmerz und die Verzweiflung der Mutter sich äußert, von wortlos dumpfem Brüten bis zur rasenden Wut ist die ganze Tonleiter der Leidenschaftlichkeit dargestellt (Fig. 681).

Ungemein zahlreich sind die Darstellungen aus der antiken Götter- und Heldensage und die mit diesen verwandten „Allegorien", welche damals besonders beliebt waren. Diese Art, Begriffe und Gedanken durch Persönlichkeiten zu verkörpern, gestattet dem Künstler, seine Einbildungskraft frei walten zu lassen und dabei alle Seiten seines Könnens zu entfalten. In der „Amazonenschlacht" fesselt nicht nur die lebendige Bewegung in den Gruppen und die Mannigfaltigkeit in der Körperhaltung, sondern auch das Landschaftliche das Auge, während in dem „Raub der Töchter des Leukippos" die Behandlung des Fleisches ebenso wie jene der Tiere meisterlich ist (Fig. 682). Rein geschichtliche Vorgänge hat Rubens seltener gemalt; auch die für das Luxembourgpalais im Auftrage der Maria v. Medici hergestellten Geschichtsbilder sind eigentlich mehr „Allegorien" als eine wirklichkeitstreue Wiedergabe von Ereignissen. Der ausschließliche Zweck der geschichtlichen Gemälde war nach damaligen Anschauungen, den Auftraggeber zu verherrlichen und Räume zu schmücken; dazu konnte man „geschichtliche Wahrheit" nicht brauchen. Für den Künstler war dies freilich eine angenehme Erleichterung, er wurde durch den Stoff nicht gebunden, sondern konnte ihn unter rein malerischem Gesichtspunkte behandeln.

Der Wahrheit im besten Sinne des Wortes huldigte Rubens in seinen Ebenbildnissen und in den Landschaften. Von ersteren ist eine große Zahl vorhanden, durchwegs mit gleicher gewissenhafter Meisterschaft behandelt. Flüchtigkeiten, die sich in den Allegorien manchmal finden, gestattete er sich nicht, wo es sich nicht um Einfälle der Einbildungskraft, sondern um Wiedergabe des Lebens, um Wahrheit handelte. Die Ebenbildnisse zeichnen sich nicht nur durch die sichere Behandlung der äußerlichen Formen und durch die sorgfältige Verwertung der Farbentöne, sondern auch durch das eindringliche Erfassen der inneren Persönlichkeit aus; sie geben die ganze Erscheinung des Menschen in vollster Lebendigkeit. Mit besonderer Liebe sind die Bilder seiner Frauen gemalt; hier entwickelt er seine ganze blendende Farbenkunst, um den höchsten Reiz weiblicher Anmut zu schildern.

Nicht minder wahr empfunden und wiedergegeben erscheint die Natur in seinen Landschaften, in denen die „Stimmung" den Grundton abgiebt; das wechselnde Spiel des Lichtes und der Schatten, die Lufttönungen und der Glast des Bodens wird in einer Art behandelt, welche das innere Leben der Natur in wirkungsvollem Reiz zum Ausdruck bringt. Die scharfe Beobachtung alles Natürlichen zeigt sich vielleicht noch deutlicher in den Tierstücken, in denen Rubens an Richtigkeit und Lebenstreue alle seine Vorgänger übertrifft. Wenn ich noch erwähne, daß er auch prächtige Sittenbilder — wie die Bauernkirmes und den Bauerntanz — geschaffen hat, so ist damit wohl zur Genüge erhärtet, daß Rubens alles, was malerisch darstellbar ist, beherrschte. Daß er auch auf die Baukunst einen Einfluß nahm, davon wurde bereits an früherer Stelle gesprochen; aber auch die Bildhauer schulten sich an seinen Werken, und die Kunst des Holzschnitts wie Kupferstichs der Niederlande verdankt ihm ihre Entwicklung zur Vollkommenheit in der Sicherheit der Zeichnung und der malerischen Wirkung. — Das Bild „Spaziergang im Garten" (Fig. 683) läßt die Vielseitigkeit des Meisters erkennen, es ist nicht nur eine Probe seiner Landschafts- und Ebenbildnismalerei, sondern auch seiner baukünstlerischen Gedanken.

Rubens Kunstweise ist gründlich verschieden von jener des Cinquecento, die auf ruhige Schönheit, auf strenge Formensprache und Beschränkung in der Wahl der Mittel ausging. Sie giebt vielmehr alles ins Große gesteigert, das Leben in üppiger Kraft und Fülle, in blendender Pracht und mit stärkstem Reiz — sie ist eben aus der Zeit hervorgegangen und deren Geist in vollkommenster Weise entsprechend — kurz, die „Barockkunst“ in ihrer höchsten und schönsten Vollendung.

Van Dyck. Unter den zahlreichen Schülern und Gehilfen, welche **P. P.** Rubens ausgebildet hatte, waren nicht wenige Begabte, die mit Geist und Geschick sich die Weise des Meisters aneigneten, allerdings aber auch viele, die sie blos nachahmten und „Manieristen“ wurden. Letzteres war in noch höherem Grade der Fall bei einer Reihe von untergeordneten Malern zu Ende des 17. Jahrhunderts, namentlich bei jenen, die große Prunk- und Zierstücke lieferten. Zu einer hervorragenden, selbständigen Bedeutung gelangten



Fig. 685. Jordaens: Wie die Alten sungen, zwitschern die Jungen.
München, Pinakothek.

dagegen zwei aus diesem Kreise: Anthonis van Dyck (1599—1641) und Frans Snyders (1579—1657), die beide Schüler des in der italienischen Richtung befangenen Hendrik van Balen gewesen und dann in Rubens Werkstatt gelangt waren. In der Zeit von 1617—22 finden wir van Dyck als Lieblingsgehilfen des Meisters thätig, dessen Wegen er gewissenhaft folgt. Ein längerer Aufenthalt in Italien (1623—1626) reifte in ihm die selbständige Eigenart. Gleich Rubens hatte er hier zunächst die heimische Neigung zum Derben und Schwerfälligen abgelegt, die bei ihm noch stärker gewesen war, weil er für den Ausdruck des Kräftigen nicht jene zutreffende Form fand, wie der Meister, und daher ins Grobe geriet. Der Wandel war bei van Dyck aber noch gründlicher, denn er eignete sich eine gewählte Zierlichkeit und vornehme Feinheit an, welche ihn später zum bevorzugten Hofmaler werden ließ. Auf den Ton höfischer Lebensart, die er in Italien kennen gelernt hatte, stimmte er jetzt Gehaben und Erscheinung seiner Gestalten; jene mächtigen Züge von Leidenschaftlichkeit und Lebensschwungkraft, die bei Rubens sich finden, ersetzte er durch maßvoll gedämpfte Ausdrücke einer weichlichen Empfindsamkeit und mehr schauspielerischen Getragenheit. In der Farbengebung hatte van Dyck sich von den

Venetianern stark beeinflussen lassen. Seiner ganzen persönlichen und künstlerischen Eigenart nach konnte van Dyck nur in einem Fache bis zu der Höhe eines Rubens gelangen, nämlich in den Ebenbildnissen (Fig. 684). Wo es auf Kraft und Größe, Stärke und Wahrheit der Empfindung, Lebendigkeit der Bewegung und Handlung ankam, reichte van Dyck nicht aus. In den Ebenbildnissen ließen sich aber Leben und Wahrheit in einer abgeklärten, zurückhaltenden Weise geben; da waren das Gezierte und Empfindsame, die verfeinerte Form und die flotte Farbentönung am Platze. Die religiösen Bilder stehen daher auch an Wert hinter den Ebenbildnissen zurück, die damals schon den Ruhm des Meisters begründet hatten und ihn auch heute noch erhalten. Seine besten Arbeiten stammen aus der Zeit von 1626—1632, bevor er nach England berufen wurde; in diesen zeigt er sich als Meister einer feinsinnigen, wohlabgewogenen Farbenkunst. In London fand van Dyck eine glänzende Aufnahme, nicht nur König Karl I. sondern der ganze Hochadel überhäuften ihn mit Aufträgen; man könnte beinahe sagen, es gab keine Adelsfamilie, die nicht mindestens ein Bild von van Dyck erwarb. Mehrere hundert Bilder entstanden während des neunjährigen Aufenthalts in England; daß unter diesen der größere Teil flüchtig und kraftlos, blos mit handwerksmäßiger Geschicklichkeit gearbeitet ist, kann da nicht Wunder nehmen; das ewige Einerlei mußte schließlich ja den Künstler anwidern. Seine Bemühungen, mit Prunkgemälden für Whitehall und den Louvre beschäftigt zu werden, blieben erfolglos, zudem litt seine Gesundheit und schon 1641 erlag er einem Brustleiden.



Fig. 686. Teniers: Bauernhochzeit.
München, Pinakothek.

Snyders. Auch der zweite der bedeutenden Gehilfen des Rubens hat nur in einem besonderen Fache sich hervorgethan und in diesem diese Kunstweise zur Vollkommenheit ausgebildet; was van Dyck in den Ebenbildnissen, das leistete Frans Snyders im Tierstück. Es war im gewissen Sinne schon eine Neuerung, daß er das tote Wild in natürlicher Größe darstellte, wodurch die Wirkung der Naturwahrheit erhöht wurde. In der Wiedergabe von lebenden Tieren, in den Jagdstücken, läßt freilich die Naturtreue manches zu wünschen übrig. Immerhin ist Snyders der beste Tiermaler der vlämischen Gruppe und wird nur von den Holländern übertroffen.

Jordaens. Es zeugt am besten für die im niederländischen Volkstum vorhandene hohe künstlerische Lebenskraft, daß neben der überwältigenden Erscheinung eines Rubens auch noch andere sich zu großer selbständiger Bedeutung erheben konnten. Unter den Altersgenossen des Hauptmeisters fanden sich mehrere, welche sich seinem Einflusse gänzlich entzogen, zum Teil freilich mehr deshalb, weil sie, wie z. B. der bereits erwähnte Hendrik van Balen, an dem Hergebrachten festhielten und sich von den italienischen Vorbildern nicht losmachen konnten. Einige schlugen jedoch eigene Wege ein, um zu einer mehr malerischen Auffassung, gefälligeren Formgebung und lebhafteren Färbung zu gelangen, so Theodor

Rombouts, der Sittenbilder im Stile Caravaggios schuf, oder der Bildnismaler Cornelis de Vos; doch nur einem gelang es, sich einem Rubens zur Seite stellen zu können: Jacob Jordaens (1593—1678). Er war ebenfalls ein Schüler van Noorts gewesen und hatte von diesem die Vorliebe für das Volkstümlich-Derbe überkommen; dadurch nun unterscheidet er sich wesentlich von Rubens, daß er die niedrigen und gemeinen Züge des Lebens heraushebt, wie jener die schönen und edlen. Er ist ebenso wenig eigentlicher Naturalist, wie Rubens; nicht wirklichkeitstreu im strengen Sinne des Wortes, bietet aber ebenfalls „Wahrheit", nur sieht er die Dinge von einem anderen Standpunkte aus an. Rubens ist der vornehme und feine Mann der „guten Gesellschaft", Jordaens der Mann aus dem Volke, der vor allem ein scharfes Auge für das Belustigende im alltäglichen Leben hat. In großzügiger Anordnung der Gruppen, in der Sicherheit der Formbehandlung, in der kraftvollen geistigen Farbengebung steht letzterer kaum dem Hauptmeister nach, namentlich in der Beleuchtung vermag er großartige Wirkung zu erzielen. Seine besondere Eigenheit, welche Rubens ganz fehlt, ist jedoch der Humor, der Sinn für die lustigen Schwächen der Menschen, und dies versöhnt einigermaßen mit der unedlen Auffassung. Die religiösen Bilder des Jordaens erscheinen daher auch wenig ansprechend, man könnte beinahe oft sagen, des Gegenstandes unwürdig. Die Gestalten sind roh, dem alltäglichen Leben entnommen und entbehren jedes Ausdrucks einer höheren religiösen Stimmung, vorzüglich ist aber immer die Lichtwirkung, und wenn man die dargestellten Vorgänge nicht als religiöse, sondern als Volksscenen betrachten wollte, so könnte man an dem Malerischen der Bilder sich erfreuen. Dieser Widerspruch zwischen dem Gegenstande und der Art der Auffassung macht sich weniger fühlbar bei den Darstellungen aus der antiken Sagenwelt, und bei den Allegorien, nur daß hier wieder oft die Neigung zum Unflätigen hervortritt. Rubens hat zwar auch die sinnlichen Reize stark betont, aber die Ausartung ins Lüsterne zu vermeiden gewußt, während Jordaens in dieser Beziehung ziemlich weit geht. Am besten gelingen ihm die Darstellungen von Satyren, die er mit unerreichter Meisterschaft schildert; da er dabei auch seinen Humor frei entfalten kann, so wirken diese Bilder mit ihren leuchtenden Farben und kraftvollen Zeichnung ungemein anziehend. Auf gleicher Höhe stehen die Sittenbilder; die zwar unfeinen und wüsten Vorgänge bei den Gelagen werden mit einer Lebenswahrheit und einem Humor wiedergegeben, die, ganz abgesehen von der malerischen Kunstfertigkeit, zur Bewunderung zwingen (Fig. 685). Nach Rubens Tode war Jordaens der angesehenste vlämische Maler und seine Werke wurden gesucht, gerade wegen ihrer derbsinnlichen Art fanden sie in den Kreisen einer Gesellschaft mit lockeren Sitten Anklang, und in diesem Sinne ist auch er ein bezeichnender Vertreter der Geschmacksrichtung seiner Zeit.



Fig. 687. Honthorst: Ein Mahl.
Florenz, Uffizien.

Entgegen der Vielseitigkeit eines Rubens erscheint schon bei Jordaens das Darstellungsvermögen auf eine kleine Anzahl von überdies ziemlich verwandten Fächern beschränkt, und selbst da leistet er nach jeder Richtung hin Befriedigendes nur in einer besonderen Art mythologischer Bilder und Sittenbilder und in Ebenbildnissen, die jedoch wenig zahlreich sind. Noch mehr tritt diese bis zur Einseitigkeit gehende Beschränkung zu Tage bei einer

weiteren Reihe von Meistern, die je ein bestimmtes Fach pflegten, dabei allerdings den Vorteil hatten, daß sie in demselben unter Wahrung ihrer vollen selbständigen Eigenart es zu einer bedeutenden Vollkommenheit bringen konnten.

Die Sittenbildmalerei. Wie van Noort ein „Vorläufer" oder Vorbereiter der neuen Richtung in der Figurenmalerei gewesen war, so spielt eine ähnliche Rolle Pieter Brueghel der Aeltere für die Sittenbild- und Landschaftsmalerei. Er wurzelte ganz im niederländischen Volkstum, wenn er das Dorfleben im Rahmen heimischer Landschaften schilderte, und seine Gefolgschaft hielt sich daher auch von allen fremden Einflüssen fern. Hier brachte es der Stoff mit sich, daß die volkliche Eigenart bewahrt blieb. Brueghels Schule oder richtiger gesagt Gefolgschaft war ziemlich zahlreich, leistete auch ganz Annehmbares, zeigte jedoch auch wenig Fortschritte und hielt an der hergebrachten Kunstweise fest, die auf Deutlichkeit ausgehend, in der Zeichnung hart und in der Farbengebung nur bunt war, weil auf den Einklang und die Tönung der Farbe zu wenig Gewicht gelegt wurde.



Fig. 688. Hals: Bildnis des Künstlers und seiner Frau.
Amsterdam, Reichsmuseum.

Teniers. Eine Wandlung in dieser Hinsicht und damit auch einen bemerkenswerten Aufschwung brachte auf dem Gebiete der Sittenbilder die Familie Teniers. Schon David Teniers der Aeltere war auf Grund eines sorgfältigen Naturstudiums zu einer fleißigeren Zeichnung und einheitlicherer Farbengebung gelangt, zu einer völligen Befreiung von den Mängeln der älteren Richtung kam jedoch sein Sohn, David Teniers der Jüngere (1610 bis 1690), der Hauptmeister der vlämischen Sittenbildmalerei. Er schildert vorwiegend das Volksleben auf dem Lande, bisweilen auch biblische Vorgänge oder solche aus dem Leben von Heiligen, aber auch diese in der gleichen Auffassung, wie das Treiben der Bauern (Fig. 686). Diese Darstellungen zeichnen sich durch ihre Lebenswahrheit aus, er giebt die Leute, wie sie sind, mit all' ihrer Derbheit und Ursprünglichkeit; die einfachen, oft keineswegs „schönen" Vorgänge werden jedoch durch einen gesunden Humor anziehend gemacht, der ihnen alles Anstößige nimmt, was dem alltäglichen, niedrigen Leben anhaftet. Bei der Zeichnung der Gestalten sieht er natürlich nicht auf Gefälligkeit der Formen, sondern sucht durch stärkeres Betonen der den Leuten aus dem Volke anhaftenden Züge von Schwerfälligkeit und Ungelenkigkeit deren Eigenart scharf zu kennzeichnen. In seinen früheren Werken ist die Farbe noch dunkel, später wird sie lichtvoller und die Zusammenstimmung daher noch besser, so daß diesen Arbeiten auch ein feiner malerischer Reiz innewohnt. Ungemein fleißig, hat Teniers eine Unzahl von Bildern geschaffen, die alle die gleiche sorgfältige Behandlung zeigen, wenn auch jene aus den letzten Jahren ein Nachlassen der Erfindungskraft erkennen lassen. Daß die einseitige Behandlung eines und desselben Stoffgebietes schließlich dahin führt, daß mehr die bloße Handfertigkeit, als die künstlerische Durcharbeitung zur Geltung kommt, kann nicht Wunder nehmen.

Die von Teniers eingeschlagene Richtung im Sittenbilde wurde nicht nur von seinen drei Brüdern, seinem Sohne und Enkel, sondern auch von zahlreichen Schülern verfolgt und bis zu Ende des 18. Jahrhunderts fand sie eifrige Nachahmer. Daneben gab es

aber auch nicht Wenige, welche etwas mehr selbständig vorgingen und ihre Kunstweise durch Aufnahme von Zügen anderer Vorbilder zu erweitern suchten. Zu erwähnen wäre von diesen jedoch nur Gonzales Coques (1614—1684), weil er seine Vorwürfe dem Leben der höheren Stände entnahm und sich durch eine größere Feinheit in Zeichnung und Färbung auszeichnet.

Landschaftsmalerei. In der Landschaftsmalerei behielt zunächst die Oberhand ebenfalls Brueghels Richtung, welche jedoch vor allem die Naturwahrheit vermissen läßt, sowohl in der Anordnung, wie noch mehr in der Farbengebung, die tonlos und hart ist. „Stimmung" wird man in diesen Bildern vergeblich suchen, und die unvermittelte Nebeneinandersetzung greller Farben beleidigt oft das Auge. In dieser unerquicklichen Art sind die Landschaften Jan Brueghels — dessen Blumenstücke anziehender sind — Mompers u. s. w. gehalten. Gegenüber dieser rein-vlämischen Richtung entwickelte sich eine andere, die einerseits durch sorgfältigere Naturbeobachtung, andrerseits — und zwar hauptsächlich — durch italienische Studien zwar zu gefälligeren Leistungen gelangte, aber auch ihre heimische Eigenart ziemlich einbüßte. Die Gruppe dieser Landschafter giebt die Natur auch nicht in voller Wahrheit, sondern „idealisiert" wieder; in einer akademischen Auffassung, welche das Wirkliche nach Gutdünken zu verschönern sucht, anstatt das Schöne im Wirklichen herauszufinden. Eine beachtenswerte Ausnahme macht Jan Siberechts (1627—1703), dessen Bilder eine überraschende Wirklichkeitstreue zeigen und die Landschaft in freier natürlicher Beleuchtung geben.

Sonst wurden noch das Tierstück — in welchem Frans Snyders das Beste leistete — und das Stillleben eifrig gepflegt, mit besonderer Vorliebe namentlich die Blumenmalerei, in welcher die niederländische Farbenfreudigkeit sich entfalten konnte. Die wirkungsvollsten Blumenstücke, durch prächtige Farbe und Naturwahrheit sich auszeichnend, lieferte Daniel Seghers, der auch zahlreiche Nachahmer fand.

* * *

Eigenart der holländischen Malerei. In Holland zeigen die Verhältnisse eine große Aehnlichkeit mit jenen Deutschlands im vorigen Zeitraume, es bestehen in den einzelnen Städten örtliche Schulen von bestimmter Eigenart, und bei der großen Menge ausübender Künstler ist die große Mehrheit tüchtig, oder mit anderen Worten gesagt, das durchschnittliche Mittelmaß ist überall ein gutes, dagegen ragen nur wenige erheblich darüber hinaus. Eine weitere Verwandtschaft liegt darin, daß die holländische Kunst auch einen „kleinbürgerlichen Zug" besitzt, sie arbeitet für die Häuslichkeit, ihre Werke sind für den Zimmerschmuck bestimmt. Der Protestantismus hatte das „Kirchenbild" beseitigt und Aufträge zu großen religiösen Gemälden, wie in den katholischen Niederlanden, waren ebenso ausgeschlossen, wie solche zu umfänglichem Palastschmuck. Die zwar reiche, aber auch sparsame Kaufmannschaft Hollands liebte die prunkvollen und festlichen Paläste nicht, sondern zog das trauliche, mit behaglich-schlichtem Reiz ausgestattete Familienhaus vor. In dieses paßten weder die Allegorien noch die mythologischen Darstellungen, der Holländer besaß für diese ihm fremde „ideale" Welt wenig Sinn, er wollte auch in der Kunst die „wirkliche" sehen, in welcher er sein tägliches Leben verbrachte. Dieses erschien ihm so bedeutend, daß er gar nicht das Bedürfnis empfand, aus derselben oder über dasselbe hinaus gehoben zu werden. Die Aufgabe, welche der holländischen Malerei zufiel, bedingte auch eine andere Malweise, als jene der kirchlichen und Palastkunst der Niederländer war. Weder das Großzügige in Anordnung und Formensprache, noch die heitere Farbenpracht eignete sich für Bilder, welche in den dämmerigen Wohnstuben ihren Platz finden sollten, bei diesen kam es mehr auf Stimmungsgehalt, feine Tönung und sorgfältige Durchbildung der Einzelheiten an.

Wenn auch der Holländer nicht den Ehrgeiz besaß, durch Prachtliebe der Außenwelt gegenüber zu prunken, so war er dafür um so selbstbewußter und stolz auf seine Persönlichkeit, die ihm somit auch stets als ein der Kunst würdiger Gegenstand erschien. Nirgends eifriger wurde daher die Bildnismalerei gepflegt als in Holland, der hier auch denkmalmäßige Schmuckaufgaben zufielen. Wo man anderwärts Allegorien oder geschichtliche Darstellungen

verwandte: nämlich bei Ausschmückung öffentlicher Gebäude, nahm man in Holland Gruppenbilder der leitenden Persönlichkeiten. Das Genossenschaftswesen war ja hier auch stark ausgebildet, neben den Gilden (Zünften) spielten Wohlthätigkeitsgenossenschaften, vor allem aber die Schützengesellschaften eine große Rolle; letztere als Träger der Wehrhaftigkeit des Volkes, das auf seine in schweren Kämpfen errungene Freiheit stolz war. Die Vorsteher („Regenten") der Gilden und Anstalten, bisweilen sogar ganze Schützengilden ließen sich abkonterfeien und mit solchen Gemälden wurden dann die Versammlungsräume geziert. Man bezeichnet derlei Bilder als „Regentenstücke", und wenn sie ganze Gilden darstellen, als Doelenstücke (sprich Duhlenstücke. Letzteres Wort kommt von Doele=Ziel.)

Der Umstand, daß die Bildniskunst eine so große Rolle spielte, trug am meisten dazu bei, daß die holländische Malerei wieder zu einer volklichen Eigenart gelangte, die sie



Fig. 689. Rembrandt: Anatomie des Prof. Tulp.
Haag.

seit Jan van Scorel nahezu ganz verloren hatte. Die „deutsche" Neigung, fremden Vorbildern mehr zu vertrauen als der eigenen Kraft, trat eben auch bei den Holländern ziemlich stark hervor. An allen Kunststätten, in Amsterdam, Delft, Haag, Haarlem, Leiden, Utrecht u. A. huldigten zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Maler der italienischen Richtung und zwar übte den meisten Einfluß auf sie Caravaggio, was leicht zu begreifen ist, da dieser ja auch das gemeine Leben wirklichkeitstreu schilderte.

Honthorst. Als einen bezeichnenden Vertreter dieser ganzen zahlreichen Gruppe hebe ich den Utrechter Gerard van Honthorst (1590—1654) hervor, der auch bei den Italienern in hohem Ansehen stand, welche ihm den Beinamen „Nachtmaler" (Gherardo dalle notti) gaben, weil er für seine Vorgänge meist Beleuchtung mit Kerzenlicht wählte, um dadurch den Gegensatz zwischen tiefen Schatten und grellen Lichtern schärfer hervortreten zu lassen und zugleich auch zu „begründen". Der Holländer fühlte eben, daß die Malweise Caravaggios hinsichtlich der Beleuchtung der Natur nicht entspreche, und seine Wahrheitsliebe suchte daher nach dem Ausweg, das Dargestellte auch durch das künstliche Licht der

Lampe zu rechtfertigen (Fig. 687). — Diese an Caravaggio sich anschließende Richtung hatte auch auf die Folgezeit insofern nachgewirkt, als auf sie die holländische Vorliebe für das Helldunkel zurückzuführen ist.

Bildnismalerei. Hals. Aus dem Banne der italienischen Vorbilder machten sich am ehesten die Bildnismaler frei, denn sie wurden schon durch die Art der Aufgabe auf den Weg des Naturstudiums gedrängt. Für Stoff und Form konnte man ja die Vorbilder nicht gebrauchen, höchstens nur für die Farbengebung, und auch da mußte der vorhandene Sinn für Wirklichkeitstreue zu einem Wandel führen. Wir sehen daher schon frühzeitig die Bildnismalerei auf einer erfreulichen Stufe der Entwicklung zur volklichen Selbständigkeit;



Fig. 690. Rembrandt: Die Nachtwache.
Amsterdam. Reichsmuseum.

die Arbeiten des Delfter Michiel Janszon Miereveldt (1567—1641) — seine Werkstatt soll angeblich 10 000 Bildnisse geliefert haben — die Amsterdamer Meister Nicolas Eliasz, Thomas de Keyser und Bartholomäus van der Helst — ein Schüler des Erstgenannten — sind nicht nur tüchtig, sondern zum Teil sogar hervorragend durch die bestimmte Naturwahrheit und Klarheit, wenn auch meist in der Farbe etwas kalt und trocken.

Der bedeutendste Meister dieser Gruppe ist jedoch Frans Hals (1580—1666), der seine Fachgenossen an Begabung und künstlerischer Kraft weit überragt. Die lebensvolle, heitere Natürlichkeit der Gestalten mit ihren freien Bewegungen und den scharf gezeichneten, die ganze innere Eigenart der Persönlichkeit wiederspiegelnden Köpfen, die ungekünstelte und bei aller Zwanglosigkeit künstlerisch wirkungsvolle Anordnung der Gruppen, und nicht zum wenigsten auch eine fein abgetönte, silberige Farbengebung verleihen seinen Werken den hohen Reiz vollendeter Schönheit (Fig. 688). Seine Einzelbildnisse sind in dieser Beziehung ebenso ausgezeichnet, wie die Regenten- und Doelenstücke, unter denen wohl jenes der Georgsgilde das bedeutendste ist und das Können des Meisters auf seiner Höhe zeigt. Auch

im Sittenbilde leistete er gleich Vorzügliches, hier kommt noch der lebensfrohe Humor dazu, mit dem der sonst vom Glück wenig begünstigte Künstler den Gegenstand auffaßt. Als bezeichnend für seine Malweise ist noch zu erwähnen die Feinheit der Ausarbeitung, die Pinselstriche erscheinen wie mit dem Zeichenstift oder der Radiernadel ausgeführt. Seine Zeit würdigte diese vornehme Kunst nicht in verdientem Maße und der obengenannte van der Helst fand mit seiner mehr nüchternen Wirklichkeitstreue mehr Anklang, als Hals mit seiner künstlerisch freien und daher malerischen Naturauffassung.

Rembrandt. An künstlerischem Vermögen wurde Hals nur von einem Zeitgenossen übertroffen, der an Vielseitigkeit einem Rubens nicht nachstehend, gleich diesem vor Allem „Farbenkünstler" ist: Rembrandt Harmensz van Ryn (1606—1669). Er ist der „größte" Kunstgeist, den Holland hervorbrachte, und einer der größten der Welt überhaupt. Er wurzelt mit seinem ganzen Wesen im heimatlichen Volkstum und seine künstlerische Eigenart ist eine völlig persönliche, von allen Schuleinflüssen freie. In Leiden geboren, hatte er



Fig. 691. Rembrandt: Die Vorsteher der Tuchhändler-Gilde.
Amsterdam. Reichsmuseum.

dort, dann in Amsterdam kurzen Unterricht genossen, bei dem er aber kaum mehr als die Anfangsgründe der Handfertigkeit erlernte, denn schon als Knabe ging er seine eigenen Wege und bildete sich durch eifrige Studien nach der Natur selbst aus. Mit 17 Jahren tritt er daheim schon als selbständiger Künstler auf, freilich ohne noch lohnende Aufträge zu finden. Um so mehr konnte er sich seinen Studien hingeben, welche vor allem das „Licht" betrafen; die Form beherrschte er bereits mit der vollen Sicherheit eines „Genies". Wie nun das Körperliche unter verschiedener Beleuchtung zur Erscheinung kommt, dieselbe sich auch in dem ganzen Raum, in dem der Gegenstand dargestellt ist, zur Geltung bringt, darauf richtete sich seine ganze Aufmerksamkeit. Wohl keiner seiner Vorgänger hat sich so gründlich mit den Beobachtungen der Lichtwirkung, mit den vielfältigen Rätsel-Aufgaben der Beleuchtung beschäftigt, wie Rembrandt. Er studierte sie aber in der Arbeitsstube, nicht im Freien; nicht das volle freie Licht in der Natur, sondern dessen Spiel im geschlossenen Raum fesselte ihn. Rembrandt wurde daher der Meister des „Helldunkels", der gegensätzlichen Wirkung scharfer Lichtstrahlen im dämmerigen Raum. In dieser Hinsicht ist seine Kunstweise einseitig, er giebt auch Vorgänge, deren Schauplatz die freie Landschaft ist, in einer Beleuchtung, die nur in geschlossenem Raum denkbar oder natürlich ist. Seine Art hat für eine lange Zeit die ganze Kunst dahin beeinflußt, daß dieses „Werkstattlicht" das



Fig. 692. Brouwer: Lustige Gesellschaft.
München. Pinakothek.

natürliche freie verdrängte, es gewissermaßen eine „Regel“ wurde, daß in einem Bilde die Beleuchtung eine künstliche sein müsse.

In der Vaterstadt fand der junge Künstler nicht das entsprechende Verständnis für sein Streben, und so entschloß er sich 1631 nach Amsterdam zu übersiedeln, wo er auch eher Aufträge zu erhalten hoffen durfte. In der That bekam er bald nach seiner Ankunft einen solchen; es handelte sich um eine Bildnisgruppe von Aerzten, die Leiter der ärztlichen Gilde. Das Gemälde, das als „Anatomische Vorlesung des Professors Tulp“ bezeichnet wird, ist ein Meisterstück in der Anordnung (Fig. 689). Rembrandt giebt einen lebendigen Vorgang, die dargestellten Persönlichkeiten sind um den Tisch versammelt, auf welchem eine Leiche liegt; die Hauptpersönlichkeit erläutert an derselben irgend etwas, die übrigen sehen mit gespannter Aufmerksamkeit auf die bezeichnete Stelle. Das Alles ist so lebensvoll und wahr geschildert, die einzelnen Persönlichkeiten sind so treffend gekennzeichnet, auch hinsichtlich der Farbe herrscht eine derart feine Tönung, daß man den glänzenden Erfolg begreift, den Rembrandt mit diesem Werke erzielte. Weitere Bestellungen auf Bildnisse folgten; zu dem Glücke des Künstlers trug ferner nicht wenig seine Vermählung mit der schönen und auch reichen Saskia van Uylenburgh bei, 1633, so daß er nicht gezwungen war, ausschließlich auf den Erwerb hin zu arbeiten, sondern seinen Neigungen folgen konnte. Die Bildnismalerei zog ihn wenig an, weil er dabei zu abhängig war von gegebenen Verhältnissen, weder seine Einbildungskraft noch seine malerischen Grundsätze frei walten lassen durfte. Groß ist nur die Zahl seiner Selbstbildnisse, fast jedes Jahr entstand ein solches; dies erklärt sich jedoch daraus, daß Rembrandt an dem eigenen Spiegelbilde seine Versuchsstudien zu machen pflegte. Diese Selbstbildnisse sind deshalb besonders lehrreich, weil sie die künstlerische Entwicklung Rembrandts am besten zeitlich verfolgen lassen. Am meisten sagten ihm Stoffe aus der biblischen Geschichte des alten Testamentes zu, die ihm Gelegenheit boten, seine künstlerischen Absichten ungehindert zu verfolgen; etwas seltener sind Darstellungen aus dem Leben des Heilands, sowie solche aus der antiken Sagenwelt. Der Gegenstand war ihm eigentlich ziemlich gleichgiltig, nicht um den im letzteren liegenden Inhalt handelte es sich für Rembrandt, sondern oft mehr nur darum, daß der Gedanke eine handsame, auch der Menge geläufige und verständliche Beziehung erhalten könne. Ebenso frei wie mit dem Vorwurf des Bildes verfuhr Rembrandt mit der Form. Auf Bestimmtheit und deutliche Klarheit der Umrisse, die sonst bei den Holländern eine Hauptsache waren, legte er kein Gewicht, er hatte dies auch umso weniger notwendig, als er mit unübertrefflicher Sicherheit das Ganze einer körperlichen Erscheinung völlig genau und richtig wiederzugeben verstand. Dies geschah aber nur mit dem rein malerischen Mittel der Licht- und Farbenwirkung. In den biblischen und sagenhaften Stücken versucht auch Rembrandt gar nicht, geschichtlich treu zu sein, oder den klassischen Vorstellungen zu entsprechen; er entnimmt seine Gestalten, die Gewandung und das Beiwerk der damaligen Wirklichkeit.

Die in den Jahren 1633—42 entstandenen Werke hatten den Ruf des Meisters gesichert und weithin verbreitet; auch sonst lebte er in den glücklichsten Verhältnissen, da trat ein jäher Rückschlag ein. Der Tod Saskias vernichtete sein häusliches Glück, und sein künstlerisches Ansehen verlor er durch sein — bestes Bild. Er hatte den Auftrag

für ein Doelenstück erhalten, der Auszug einer Schützengilde sollte gemalt werden. Rembrandt löste die Aufgabe nicht in der herkömmlichen Weise, sondern ganz unter dem malerischen Gesichtspunkte, ähnlich wie in dem Anatomiebilde. Anstatt die Schützen bei einem Festmahle oder in gesonderter Aufstellung abzubilden, wählte er den Augenblick, in dem sie das Schützenhaus verlassen, um sich zu ordnen (Fig. 690). Der Hauptmann und sein Leutnant schreiten voran, die anderen drängen sich durcheinander, auch Kinder laufen dazwischen. Der Vorgang spielt sich ebenfalls im dämmerigen Halbdunkel ab, doch ein wundervoll zauberisches Licht fällt auf die Hauptfiguren, und was die Beleuchtungs-Wirkung anbelangt, ist dieses Bild die vollendetste Leistung Rembrandts, der sich nur das Regentenstück, die „Staalmeesters“ (Vorsteher der Tuchmacher-Gilde), zur Seite stellen läßt (Fig. 690). In letzterem sind die sechs Personen um einen Tisch versammelt, zwar auch in lebendig bewegter, aber doch in schlichter Anordnung dargestellt; in der malerischen Gruppierung liegt der Vorzug des ersteren Bildes, während in letzterem die Ebenbildnisse getreuer sein mögen. Der Schützenauszug gefiel den Bestellern keineswegs, vor allem fanden sie, daß die Ebenbildnisse zu wenig deutlich seien. Ferner fand man die Anordnung ungehörig und die Lichtbehandlung auch wider alles Herkommen. Es scheint, daß schon damals das Bild den Spottnamen „Nachtwache“ oder „Scharwache“ erhielt, unter welcher Bezeichnung es heute bekannt ist.

Rembrandt fiel in Ungnade, weil er seinen künstlerischen Anschauungen folgte, anstatt der Eitelkeit und dem Geschmack der ehrsamen Schützenbrüder zu huldigen. Mit Bildnissen blieb er nun verschont, um so eifriger konnte er sich jetzt mit anderen, ihm mehr zusagenden Arbeiten beschäftigen, vor allem mit den Radierungen. Diese Kunstgattung hatte er von jeher mit Vorliebe gepflegt und es darin zu einer gleichen Meisterschaft wie in der Malerei gebracht; die von ihm hergestellten Blätter waren von den Sammlern sehr gesucht, sie brachten ihm ebensowohl Ruhm wie Gewinn. Auch die Landschaft wurde jetzt von dem Meister in ausgedehntem Maße behandelt, sowohl in Gemälden wie in Radierungen. Auf diesem Felde zeigt sich Rembrandt nicht als Anhänger der Wirklichkeitstreue, er stellt vielmehr seine Landschaften nach den Einfällen seiner Einbildungskraft zusammen, indem er dabei seine eigenen Naturstudien mit solchen anderer Meister bereichert, in das heimische holländische Gelände Bergzüge oder italienische Ruinen einfügt. Immer aber sind die einzelnen Grundzüge vollkommen naturwahr, mit feinem Verständnis empfunden und mit hohem malerischen Reiz wiedergegeben.



Fig. 639. Dou: Die Häringsverkäuferin.
München. Pinakothek.

Rembrandt hatte, wie erwähnt, sich in günstigen äußeren Verhältnissen befunden, so lange seine Frau lebte, obwohl er schon damals der Verschwendung beschuldigt wurde. Sein Sammeleifer, der sich insbesondere auf Kupferstiche erstreckte, verschlang jedoch nicht nur die eigenen Einnahmen, sondern auch das hinterlassene Vermögen Saskias, so daß er 1656 für zahlungsunfähig sich erklären mußte und sein Haus mit allen Kunstschätzen versteigert wurde. Trotzdem blieb auch in der Verarmung seine Schaffenskraft ungebrochen, und noch eine stattliche Reihe der prächtigsten Bilder, abgesehen von den Radierungen, entstand in dieser trüben Zeit, so das erwähnte Regentenstück die „Staalmeesters“. Im Jahre 1661 sah er sich seiner geschwächten Augen wegen gezwungen, das Radieren auf-



Fig. 694. Terborch: Trompeter und Dame.
München. Pinakothek.

zugeben, er malte jedoch noch mit gleicher Kunstfertigkeit weiter und sein letztes Bild: „Christus an der Martersäule" zeigt noch alle Vorzüge seines Könnens, freilich aber auch die geistige Müdigkeit und seelische Verstimmung des schwergeprüften Mannes. Im Jahre 1669 beschloß er sein arbeitsreiches Leben, in welchem er etwa 350 Bilder und beinahe ebenso viele Kunstblätter geschaffen hatte.

Schule Rembrandts. Eine zahlreiche Schar unmittelbarer Schüler und Nachahmer schloß sich an Rembrandt an, darunter einige von großer Begabung, welche die Kunstweise des Meisters auch mit persönlicher Eigenart zu verbinden wußten; so Govaert Flink, Samuel van Hoogstraten und Ferdinand Bol (1616—80). Letzterer hatte sich am meisten in die Art Rembrandts eingelebt, so daß seine Werke manchmal diesem zugeschrieben wurden, wie auch umgekehrt. In neuester Zeit wird sogar der Versuch gemacht, die Behauptung zu erweisen, daß eigentlich Bol die meisten Gemälde geschaffen habe, die bisher für solche Rembrandts galten. Thatsache ist, daß verschiedene „sichere" Bilder Bols an meisterlicher Vollkommenheit denen Rembrandts gleich stehen, ebenso aber auch, daß jene, die aus der letzten Zeit stammen (also nach Rembrandts Tode) eine auffällige Verflachung zeigen. Vielleicht liegt die einfache Lösung des Rätsels darin, daß vielfach ein gemeinschaftliches Arbeiten stattfand, wobei ja manchmal der Schüler wohl die Hauptarbeit geleistet, der Meister ihr aber die feine Vollendung gegeben haben mag.

Sittenbildmalerei. In der „Großmalerei", auf dem Felde der religiösen und mythologischen Darstellungen, wurde im 18. Jahrhundert die Schule Rembrandts durch die „klassische" Richtung verdrängt, die mit ihren akademischen Anschauungen von der Alleingiltigkeit der Antike auch in Holland durchdrang. Länger bewahrte die heimische Eigenart die holländische Kunst auf dem Gebiete des Sittenbildes, das sie ganz besonders pflegte. Hier kam der eigentliche Kunstgeist des Volkes am schärfsten zum Ausdruck und leistete daher auch sein Bestes. Rembrandt war eine außerordentliche künstlerische Persönlichkeit, die zwar im Volkstum wurzelt, aber über dasselbe in die Höhe entwuchs. Die zahlreichen Meister der Kleinmalerei, bedeutend an Können und auch eigenartig verschieden, sind jedoch mehr gleichwertig. Keiner überragt wesentlich den anderen, alle zusammen vertreten nur den künstlerischen Sinn, Begabung und Verständnis des Volkstums, die sich hier auf einer Höhe zeigen, wie nirgends anders in der damaligen Zeit. Der Grund hierfür wurde bereits erörtert, er ist das Gefallen an Kunstschmuck im Hause, das in einer vornehm denkenden, in behaglichem Wohlstand lebenden Gesellschaft sich entwickelte und vererbte.

Auf die einzelnen Künstler näher einzugehen, ist bei der riesigen Zahl derselben unmöglich, es genügt aber auch, auf einige Hauptvertreter der verschiedenen Gruppen hinzuweisen, da deren Art immerhin bezeichnend für die letzteren selbst ist.

Das bäuerliche Leben war auch in Holland ein beliebter Vorwurf für die malerische Darstellung. Die besten Leistungen auf diesem Felde hat Adriaen Brouwer (1606—38) aufzuweisen, neben welchen noch Adriaen van Ostade (1610—75) zu nennen ist. Brouwer giebt die Vorgänge mit einer packenden Unmittelbarkeit, seine Gestalten scheinen wahrhaftig zu „leben", so treffend und kennzeichnend ist der Ausdruck der jeweiligen Aeußerung oder Handlung. Das Gemeine ist niemals mit besserer künstlerischer Meisterschaft veranschaulicht

und „genießbar“ gemacht worden. Auch die Farbengebung, ein gemäßigtes Helldunkel, ist ansprechend. Ein vorzügliches Stück ist die „Lustige Gesellschaft“, die alle vorbenannten Vorzüge erkennen läßt (Fig. 692).

Noch häufiger wurde das städtische und bürgerliche Volksleben zum Gegenstande der Schilderung gewählt; die vortrefflichsten Meister dieses Faches sind: Gerard Dou (1613 bis 75), Gabriel Metsu (1629—67) und Frans Mieris der Aeltere (1635—81); auch Pieter Slingelandt und Gottfried Schalcken haben Bemerkenswertes geleistet. Dou zeichnet sich durch eine ungemein sorgfältige, fast tüftelnde Durcharbeitung aller Einzelheiten aus, er ist auch nicht streng wirklichkeitstreu, sondern stellt den Inhalt seiner Bilder nach malerischen Gesichtspunkten zusammen; seine Gestalten zeigen stets eine ruhige Stimmung, sie geben sich mit stillem Ernst ihrer Beschäftigung hin, wie dies der gemessenen holländischen Volksart entspricht (Fig. 693). Auch bei ihm ist alles in ein fein abgetöntes Helldunkel getaucht. Mehr lebendige Bewegung verleiht den dargestellten Vorgängen Metsu, dessen Bilder dagegen in der Farbe klarer und kälter sind.

Mieris zog außer dem Leben der niedrigeren Kreise des Volkes auch jenes der vornehmen Gesellschaft in den Bereich seiner Darstellung und verwendet namentlich auf die Behandlung des Stoffes und der Gerätschaften vielen Fleiß. Uebertroffen wird er jedoch an Kunstfertigkeit in dieser Hinsicht und in der unvergleichlich feinen und abgewogenen Farbenstimmung von Gerard Terborch dem Jüngeren (1617—81), dessen Bilder auch durch die meisterhafte Wiedergabe der inneren Bewegung sich auszeichnen. Man fühlt sofort heraus, was in der Seele dieser Gestalten vorgeht (Fig. 694).

Landschaftsmalerei. In der Landschaftsmalerei lassen sich zwei Hauptgruppen unterscheiden. Die eine hatte sich der italienischen Richtung angeschlossen und holte sich auch ihre Vorwürfe aus Italien. Bemerkenswert ist, daß in Rom der Deutsche Elsheimer den meisten Einfluß auf die holländischen Kunstgenossen übte und diese von ihm, also sozusagen aus zweiter Hand, die italienische Kunstweise empfingen. Von den Malern dieser Gruppe wurde teilweise ganz Ansprechendes geleistet, z. B. von Jan Both und Claes Berchem, deren Landschaften sich durch eine sinnige Anordnung und schöne Farbentönung auszeichnen. Zu einer wirklichen und zwar auch hohen Bedeutung gelangte jedoch nur die zweite Gruppe, welche die heimische Natur zum Gegenstande ihrer Studien und Darstellung machte. Das holländische Gelände bietet weder großartige Formen noch viel Abwechslung; eine Ebene, die höchstens von Sandhügeln unterbrochen wird, durchzogen von stillen Flüßchen und Kanälen, mit kleinen Wäldern zwischen den Dörfern, das sind die wesentlichen Grundzüge. Die Reize liegen hier in der „Stimmung“ von Luft und Licht, und um diese herauszufinden, bedurfte es eines tieferen Naturgefühles und einer sorgfältigeren Beobachtung. Mit der Arbeit nach Vorbildern konnte man da nicht weit kommen, eigene Naturstudien waren unerläßlich. Dadurch war die holländische Landschaftsmalerei auf den richtigen Weg zur künstlerischen Höhe gedrängt und gelangte zu einer Vollendung, welche nirgends anders im 17. Jahrhundert erreicht wurde. Die unmittelbare Natürlichkeit, die frische Auffassung, die wundervolle Durchsichtigkeit der Luft, die feine Tönung der Lichter und Schatten, kurz gesagt: „Stimmung“ — diese Vorzüge finden sich in mehr oder minder hohem Maße bei den meisten Werken dieser Gruppe. Aus derselben ragen insbesondere zwei Persönlichkeiten hervor, die als vollkommene Meister auf diesem Gebiete gelten können: Jacob van Ruysdael (1628—1682) und Meindert Hobbema (1638—1709), denen noch des ersteren Oheim, Salomon van Ruysdael (1600—70), Aelbert Cuyp (1620—91) und Jan van der Meer (1628—91) zur Seite sich stellen können. Ruysdael ist der Maler der Waldeinsamkeit, Hobbema jener der belebten, sonnbeglänzten Flur; der erstere giebt eine mehr traumhaft-dichterische, der andere eine genußfröhlichere Stimmung wieder. Ruysdael bildet alle Einzelheiten mit sorgfältiger Feinheit durch und arbeitet mit einem zarten Helldunkel; Hobbema wählt das vollere sonnige Licht, ist großzügiger und kräftiger. Es ist schwer zu sagen, welchem der beiden der Vorzug gebühre; von entzückendem Reiz sind die Landschaften des einen wie des andern, und ist bei Hobbema vielleicht die Naturwahrheit noch

größer, so hat dagegen Ruysdael die gemütsinnigere Auffassung. Jedenfalls gehören ihre Werke zu den besten nicht nur der holländischen, sondern der allgemeinen Kunst.

Die See fand in Willem van de Velde (1633—1707) und Ludolf Bakhuysen (1633—1708) vortreffliche Schilderer; ersterer malte hauptsächlich die ruhige See, letzterer die stürmisch bewegte; an Naturwahrheit und Empfindung für das geheimnisvoll Großartige des Meeres steht van de Velde weit voran. Zu der Landschaftsmalerei gehört auch im gewissen Sinne das Tierstück, und an letzteres reiht sich wieder das Schlachtenbild an. Der berühmteste Gefechts- und Pferdemaler Hollands war Philips Wouwermann (1619 bis 68), der das Landschaftliche ebenso geschickt behandelt, wie die Pferde und Reiter, in der Anordnung malerisch und im Ausdruck des Kennzeichnenden ungemein bestimmt ist. Die Darstellung gehörnten Herdenviehs bildete die Besonderheit von Paul Potter (1625 bis



Fig. 695. Boucher: Schäfer-Scene.
Paris. Louvre.

54), der in diesem Fache auch geradezu Unübertreffliches leistete, was Naturwahrheit und malerisches Geschick anbelangt. Das Stillleben besaß in Jan de Heem (1606—83), das Blumenstück in Jan von Huysum (1682—1749) seinen Hauptmeister, beide zeichnen sich durch einen anziehenden Farbenschmelz aus.

Die klassische Richtung. Wie aus dieser kurzen und gedrängten Uebersicht erhellt, hatte die holländische Kunst alle Ursache, stolz auf ihre heimische Eigenart zu sein. Sie hatte sich aus dem Banne des Italienischen zu Beginn des Jahrhunderts befreit, zu Ende desselben bereitete sich aber schon wieder die Wendung von der Natur und Wahrheit zum „klassischen Idealismus“ vor. Dafür traten namentlich Gerard de Lairesse und Adriaen van der Werff ein. Ersterer führte in seiner Schrift, dem „Großen Malerbuche“, den Gedanken aus, daß es keine richtige Kunst sei, die Natur wiederzugeben, sondern eine solche erfordere, daß ein erhabener Gedanke in einer frei erfundenen, veredelten Form dargestellt werde. Diese große Gedankenwelt und unwandelbar giltige Formensprache aber biete allein nur die Antike. Diese Anschauung drang durch, nicht weil die Werke ihrer Verkünder ihre Richtigkeit bewiesen, sondern trotz dieser Arbeiten, denen man ansieht, daß sie erdacht und erfunden, aber nicht künstlerisch empfunden sind.

Frankreich. Die Malerei im 15. und 16. Jahrhundert. Auffallend dürftig erscheint die Malerei in Frankreich, weniger der Zahl der ausübenden Meister und dem Umfange ihrer Arbeiten nach, als vielmehr in der Hinsicht auf Anteilnahme an der allgemeinen Entwicklung der Kunst. Insofern ist auch die übliche kurze Behandlung gerechtfertigt, so anziehend auch sonst das Eingehen auf die Einzelheiten wäre. Die Malerei Frankreichs empfing aber nur Anregungen, ohne solche zu geben, und konnte daher auch lange Zeit zu keiner über die engsten Landesgrenzen hinaus reichenden Bedeutung gelangen, ja, lange nicht einmal zu einer selbständigen Eigenart.

Vor dem 15. Jahrhundert wurde die Tafelmalerei fast gar nicht gepflegt, wohl aber die Miniaturmalerei, jedoch unter starkem niederländischen Einfluß. Auf diesem Gebiete war auch der angesehenste nordfranzösische Meister des 15. Jahrhunderts vorwiegend thätig: Jean Fouquet (um 1415—1475), von welchem einige gute Stücke erhalten sind. Sie



Fig. 696. Watteau: Einschiffung nach der Insel Cythere.
Paris. Louvre.

verraten viel Verwandtschaft mit der Art Rogier van Weydens; ihr größter Vorzug ist eine verständige Auffassung des Natürlichen.

Den Niederlanden entstammte auch der Hofmaler des Königs Franz I., Jehann Clouet († 1540), der 1518 nach Paris berufen worden war und zahlreiche Bildnisse lieferte. Sein Sohn François Clouet (um 1500—1571) war gleichfalls Hofmaler und scheint ungemein thätig gewesen zu sein, da eine beträchtliche Anzahl von Ebenbildnissen von seiner Hand erhalten sind. Er kann vielleicht als der erste gelten, welcher sich von den fremden Vorbildern erheblicher losmacht und eine „französische" Eigenart zu entwickeln versucht. Etwas oberflächlich faßt er seine Köpfe auf, er sieht mehr auf Zierlichkeit des Beiwerkes, als auf den geistigen Ausdruck der Persönlichkeit. Eines seiner besten Werke ist das Bildnis Heinrich II., das in mehrfachen Wiederholungen vorhanden ist.

Daß die heimische Malerei auf keiner hohen Stufe stand, bezeugen auch die Versuche des Königs Franz I., Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto an seinen Hof zu fesseln, damit sie etwas Auffrischung in das Kunstleben brächten. Der erstere starb bald und der andere kehrte freiwillig wieder in die Heimat zurück, so daß ein unmittelbarer Einfluß auf die französische Kunstweise nur in geringstem Maße statthaben konnte. Wohl aber mußte das Vorgehen des Königs der italienischen Kunstweise überhaupt die maßgebende Geltung

verschaffen und auch die Einheimischen auf deren Wege weisen, anstatt sie zu veranlassen, eigene zu suchen. Nachdem es Franz I. nicht gelungen war, „erste" Meister zu gewinnen, begnügte er sich mit solchen minderen Ranges, unter welchen Francesco Primaticcio (1504 bis 71) das größte Ansehen und den meisten Einfluß gewann. Er war aus Bologna und hatte unter Giulio Romano sich die Art Raphaels angeeignet; in seinen ziemlich umfänglichen Gemälden zeigt er zwar eine geschickte Handfertigkeit, aber kaum viel eigenen Geist. Daheim hätte er, wie seine Genossen Giambatista di Jacopo und Niccolo del Abbate, es kaum zu einer Bedeutung gebracht, in Frankreich wurden sie bewundert und ihre Werke vorbildlich. Anderwärts hatte zwar auch die „römische Manier" sich Geltung verschafft, aber man hatte diese wenigstens selbst unmittelbar nach den Hauptmeistern ausgebildet, in Frankreich wurde sie aus zweiter Hand übernommen, also bereits „verwässert". Die Unlust der Franzosen, selbst in die Fremde zu gehen, um zu sehen und zu lernen,



Fig. 697. Claude Lorrain: Morgen-Landschaft.
München. Pinakothek.

hat nicht wenig zu dem ganzen eigentümlichen Entwicklungsgang der Kunst beigetragen; man lernte nur das kennen, was ins Land gebracht wurde, und dies genügte nicht, um eine zutreffende Kritik an den eigenen und fremden Leistungen zu üben. Man kam daher zu Ueberschätzung oder Unterschätzung, je nach den oft rein zufälligen Umständen, weil der richtige Maßstab durch Vergleichen nicht gewonnen wurde.

So mußte auch hinter einem Primaticcio der Einheimische Jean Cousin (1501 bis 1589) zurückstehen, der sowohl in Bildnissen wie in Altarwerken eine bemerkenswerte kräftige Eigenart bekundet. Die zierliche Geschmeidigkeit in der Formgebung und eine ungemeine Lebhaftigkeit in der Bewegung sowie in der Anordnung sind besondere französische Eigenheiten. Cousin, der auch Bildhauer, Glasmaler und Kupferstecher war, wurde als Maler vom Hofe nicht verwendet, er mußte sich mit den Erfolgen begnügen, die seine bildnerischen Werke fanden.

Vouet. Poussin. Erst im 17. Jahrhundert tritt ein Wandel ein und beginnt die Malerei in allen Fächern neue, eigene Bahnen einzuschlagen. Es bleibt aber bezeichnend für die französische Art, daß man nicht in einer entschlossenen Rückkehr zur Natur, sondern in



Fig. 698. Greuze: Die Verlobung auf dem Lande.
Paris. Louvre.

der Aufnahme der Antike den Ausweg aus den Banden der „römischen Manier“ suchte, und dies auch nicht auf heimischem Boden, sondern eben wieder in Italien geschah. Die beiden Führer dieser Bewegung, Simon Vouet (1590—1659) und Nicolas Poussin (1594 bis 1665), hatten ihre Studien in Italien gemacht, und namentlich letzterer hatte sich hier einen „klassischen Stil“ angeeignet, der mit seiner glatten Formenrichtigkeit zwar würdevoll wirkt, aber auch ziemlich kalt läßt. Die Gestalten sind „erdacht“ und nicht lebenswahr, Haltung und Bewegung sind berechnet, die Anordnung gekünstelt. Auch in den Landschaften, bei denen jedoch Poussin mehr nach Naturstudien arbeitete, findet sich diese nach strengen Regeln abgemessene Anordnung. Poussin besitzt zweifellos für die französische Kunst die Bedeutung eines „ersten Meisters“, da er in die Geschichtsmalerei einen neuen und unstreitig auch höheren Zug brachte und der eigentliche Begründer der Landschaftsmalerei ist. Für die Allgemeinheit kommt ihm aber eine solche Rolle nicht zu, denn im Grunde hat er nur den Weg der Caraccis betreten, welche ja gleichfalls die Antike wieder neu beleben wollten.

Le Brun. Vouet, der an Begabung hinter Poussin zurückstand, hatte jedoch eine zahlreiche Schule, welche die tonangebenden Meister des 17. Jahrhunderts lieferte, von denen Charles Le Brun (1619—1690), wie bereits an früherer Stelle erwähnt wurde, geradezu der unumschränkte Kunstherrscher wurde, der auf allen Gebieten das entscheidende Wort sprach. Le Bruns Gemälde haben den ausgesprochenen Schmuckzweck, und mit Rücksicht auf diesen sind sie in der That wirkungsvoll gemacht. Von der strengen Regelrichtigkeit der Antike in der Formensprache weicht Le Brun bereits erheblich ab, die Hauptsache ist ihm das Prunkhafte in der Erscheinung, das Getragene in der Bewegung, kurz, die „barocke“ Großartigkeit, die nur auf „Eindruck“ ausgeht. Seine „Alexanderbilder“ sind die am meisten geschätzten seiner Werke; daß sie das Auge fesseln, ist unleugbar, die Seele ergreifen sie freilich nicht.

Le Sueur. „Echt französisch“, geistreich und geschmeidig ist die Art von Eustache Le Sueur (1616—55), der aber auch unbefangen ganze Figuren von Raphael entlehnte (wie z. B. in der Predigt des heiligen Paulus zu Ephesus). Seine mythologischen Gemälde stehen den religiösen weit nach, in welchen offenbar die große Zartheit in Farbe und Form als Ausdruck einer tieferen religiösen Empfindung gelten soll. Richtiger könnte man statt Empfindung vielleicht „Empfindsamkeit“ sagen; es ist zwar eine innig-fromme Auffassung, aber doch jene eines leicht beweglichen, schwärmerischen Gemütes, und ein bischen schauspielerische Haltung ist auch dabei. Die Gemäldereihe, welche das Leben des heiligen Bruno behandelt, gehört zu den besten Arbeiten des Meisters; das Bild „Tod des Heiligen“ ist insbesondere bemerkenswert dadurch, daß eine einzige Farbe, das einfache Weiß, vorherrscht und durch geschickte Beleuchtung doch alle Eintönigkeit vermieden wird, wie auch der beabsichtigte Eindruck wehmütiger Trauer erreicht erscheint.

Mignard. Der dritte Hauptschüler Vouets, Pierre Mignard, hatte bei seinen Zeitgenossen durch ein großartiges Kuppelgemälde in der Kirche Val de Grace Aufsehen er-



Fig. 699. Lebrun: Selbstbildniß.
Paris. Louvre.

regt, im übrigen aber mehr dadurch, daß er als leidenschaftlicher Gegner Le Bruns und der Akademie die höfische Kunstrichtung bekämpfte, von der er freilich nur insofern abwich, daß er etwas mehr den Vorbildern des italienischen Cinquecento sich anschloß.

Champaigne. In einen wirklichen Gegensatz zu der zierlich-geschmeidigen und hochtrabenden Art Le Sueurs und Le Bruns trat nur der aus Brüssel stammende Philipp der Champaigne (1602—74), der breit und kräftig malte, was seinen religiösen Bildern einen Zug strenger Einfachheit verleiht. Sein bestes leistete er jedoch in Ebenbildnissen.

Die Akademiker. Bei dem riesigen Einflusse Le Bruns ist es begreiflich, daß die zur Akademie gehörigen Künstler der von ihm eingeschlagenen Richtung folgten und die „klassische" Formensprache immer mehr in „barockem" Sinne ausbildeten, die hochtrabend, überschwänglich, bisweilen auch schwülstig wurde. War noch für Poussin die „reine Antike" vorbildlich gewesen, so wurde sie jetzt in ähnlicher Weise aufgefaßt, wie Corneille und Racine in ihren Bühnenstücken die Römer und Griechen gaben. Wie hier in der antiken Gewandung Menschen steckten, die im Geiste der Zeit dachten und sprachen, so war auch in der Malerei das „Klassische" nur eine Aeußerlichkeit und zwar bühnenmäßig aufgeputzt. Sonst schmiegte sie sich den jeweiligen Strömungen in der höfischen Gesellschaft an; selbst in den Bildnissen läßt sich dies bemerken. So sind beispielsweise jene des Hyacinthe Rigaud (1659—1743) von einer lüsternen Sinnlichkeit, welche die Verderbtheit der vornehmen Kreise getreulich wiederspiegelt. Da die Großmalerei in erster Linie für Schmuckzwecke, zur Ausstattung der Paläste, arbeitete, so paßte sie sich auch in der Behandlung der Farbe dieser Aufgabe an; man malte in leichten, hellen Tönen, legte das Hauptgewicht auf den Augenreiz, nicht auf Stimmung.

Boucher. Den Geist und Geschmack des 18. Jahrhunderts sehen wir am schärfsten ausgeprägt in den Gemälden des François Boucher (1703—70), der zu seiner Zeit die gleiche tonangebende Rolle spielte, wie Le Brun unter Ludwig XIV. Er ist unstreitig eine der glänzendsten Erscheinungen in der französischen Kunst; mit einer bewundernswerten Sicherheit und Großzügigkeit in der Zeichnung verbindet er eine reizende Feinheit in der Farbe, die ungemein anmutet und das stark Sinnliche in seinen Darstellungen erträglicher macht. Es ist übrigens anzuerkennen, daß Boucher, der auf lüsternen Sinnenreiz ausgehenden Geschmacksrichtung seiner Zeit mit einer gewissen maßvollen Zurückhaltung huldigte, so daß er nie gemein wird; mit vollendeter Kunstfertigkeit bringt er das Verfängliche in jener gefälligen Weise vor, welche das Anstößige mildert (Fig. 695).

Watteau. An Feinheit in der Darstellung des Sinnlichen und vor allem an dichterischer Empfindung wird er jedoch überragt von dem älteren Antoine Watteau (1684 bis 1721), der die damals so beliebt gewordenen ländlichen Feste mit unübertroffener Meisterschaft schilderte. Es war freilich auch nur Schauspielerei, wenn die höfische Gesellschaft sich in die Gewandung von Schäfern und Schäferinnen steckte und in dieser Verkleidung sich „natürlich" fühlte. Schon Le Moine hatte diese „Ländlichkeit" zum Vorwurf seiner Bilder gemacht, auch Boucher hatte sie zu behandeln versucht; aber nur Watteau

brachte in die Darstellung derselben jenen Zug von frischer Unmittelbarkeit und Natürlichkeit, welche das Schauspielerische fast ganz vergessen läßt. Wohl sind die Vorgänge bühnenmäßig gestellt, aber er verlegt sie in natürliche Parklandschaften und bringt eine dichterische Stimmung hinein, welche das der Wirklichkeit und Lebenswahrheit Widersprechende doch zur Höhe der gedanklichen, traumhaften Wahrheit erhebt. Seine Bilder, welche damals die Welt entzückten, haben daher auch heute noch ihren anziehenden Reiz bewahrt, weil sie Farbendichtungen sind (Fig. 696). Die duftige Zartheit in der Farbengebung, welche Watteaus Gemälde auszeichnet, wurde auch von keinem seiner Nachfolger wieder erreicht, selbst nicht von Fragonard (1737—1806), der ihm sonst noch am nächsten kommt.

Claude Lorrain. Bei Watteau spielt das Landschaftliche beinahe eine ebenso große Rolle wie das Figürliche, und es ist beachtenswert, daß es weit naturtreuer aufgefaßt erscheint, als selbst bei den meisten damaligen Landschaftsmalern, welche in der Art Poussins aus einzelnen natürlichen Zügen „ideale" Gegenden zusammenstellten. Diese Schule leistete immerhin ganz Verdienstliches, wurde jedoch weit überholt von Claude Gellée, genannt Lorrain (1600—82), der in Rom seine Ausbildung genossen hatte, aber völlig unabhängig sowohl von den römischen Einflüssen wie von Poussin, seine eigenen Bahnen ging und zu dem bedeutendsten französischen Meister seines Faches sich entwickelte. Wohl giebt auch er die Natur nicht einfach wieder, sondern stellt seine Landschaften zusammen, aber er legt das Hauptgewicht auf Luft und Licht, und behandelt diese mit ebenso großer Klarheit wie Sicherheit in einer Weise, welche erst in der Neuzeit wieder erreicht wurde. Ein Grundton beherrscht das Ganze, dem sich alle Einzelfarben unterordnen, und dadurch bringt er die „Stimmung" zur wirkungsvollsten Geltung. In dieser genauen Beobachtung der Gesamtstimmung und in dem feinen Empfinden derselben, liegt seine Meisterschaft (Fig. 697).

Greuze. Was Claude Lorrain für die Landschaftsmalerei war, das bedeutete auf dem Felde des Sittenbildes Jean Baptiste Greuze (1725—1805). Er ist der Maler der in bürgerlichen und dörflichen Kreisen sich abspielenden Vorgänge von rührseliger Empfindsamkeit. Wenn Watteau die Herren und Damen der höfischen Gesellschaft in ländlicher Gewandung und in wohlgepflegten Parken schwärmen läßt, so versucht Greuze „Wirklichkeit" zu geben, was ihm allerdings nur gelingt, wenn er bürgerliche Leute schildert, während seine Dörfler auch wieder nur verkleidete Städter sind. Mit jenem, den Franzosen eigenen Sinn für packende Stoffe verband er das Geschick, den Gedanken recht verständlich hervorzuheben und die obenerwähnte Empfindsamkeit hineinzulegen. Seine Arbeiten hatten denn auch einen Riesenerfolg, es war ja auch etwas Neues, was er bot, und das „Publikum", der Götter und Helden, der hochtrabenden Geschichtsbilder und lüsternen Schildereien müde, war entzückt von den Darstellungen „natürlicher" Vorgänge, welche nach den damaligen Anschauungen von „packender Lebenswahrheit" waren. Letztere Eigenschaft wird man ihnen heute kaum zuerkennen, wie denn auch die Natürlichkeit immer den französischen Zug des Gemachten und Gezierten aufweist (Fig. 698). In malerischer Hinsicht stand Greuze tief unter Watteau, seinen Bildern fehlt der Einklang der Farben, die grell und trocken sind, auch vermißt man die Feinheit und Sorgfalt in der Durcharbeitung.



Fig. 700. Reynolds: Das Alter der Unschuld.
London. Nationalgalerie.

Pesne. Vigee-Le Brun. Die herrschende Richtung blieb aber doch jene Bouchers, die von der Akademie sozusagen amtlich beglaubigt war; Abweichungen von derselben, wie

beispielsweise Antoine Pesne sie durch Helldunkelmalerei versuchte, fanden keinen Anklang. Pesne (1683—1757) fand in Berlin eine Stellung als Hofmaler und Direktor der Akademie, während ein anderer Nebenbuhler Bouchers, Charles Hutin, in Dresden Akademie-Direktor wurde, so daß an zwei deutschen Hauptkunststätten die französische Kunst maßgebend erschien.

Zu einer besonderen Beliebtheit brachte es die Pastellmalerei, für welche die helle und leichte Farbengebung der Art Bouchers auch paßte. Von den Pastellmalern haben Jean Etienne Liotard — dessen „Chokoladenmädchen" ein berühmtes Stück der Dresdner Galerie ist — und Elisabeth Vigée-Le Brun (1755—1842) es zu bedeutendem Ansehen gebracht. Die Le Brun war die letzte bis in das 19. Jahrhundert hineinragende Säule der französischen Kunstrichtung im Geiste der Bouchers und Watteaus (Fig. 699). Schon vor Beginn der Revolution hatte auch auf dem Kunstgebiete sich wieder eine Wandlung vorbereitet, und zwar — man möchte sagen: selbstverständlich — im Sinne der Rückkehr zur Antike. Den endgiltigen Bruch mit der bisherigen Ueberlieferung vollzog Jaques Louis David, der die neue Zeit einleitete.

* * *

Unselbständigkeit der englischen Malerei. Noch später als in Frankreich entwickelte sich in England eine selbständige volkliche Malerei, die noch im 15. Jahrhundert dieselbe untergeordnete Rolle einnahm, wie andernorts im romanischen und frühgotischen Zeitalter. Es ist eigentlich auffallend, daß die Engländer in diesem Kunstzweig so rückständig blieben, denn daß man die Malerei zu schätzen wußte, bezeugt wohl am besten die ehrenvolle Aufnahme fremder Meister und deren Ueberhäufung mit Aufträgen. Im 16. Jahrhundert hatte Holbein England mit Bildern versorgen müssen und im 17. Jahrhundert war die gleiche Aufgabe van Dyck zugefallen. Die Nachfrage ging hauptsächlich nach Bildnissen, seltener nach Gemälden, für den Zimmerschmuck; das religiöse Bild kam fast gar nicht in Betracht. Van Dyck hatte dem englischen Geschmack derart entsprochen, daß man auch fernerhin den Niederländern treu blieb, von denen eine Reihe der bedeutenderen Meister in England längere oder kürzere Zeit thätig war. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tauchen auch zwei Deutsche, Peter Lely und Gottfried Kneller, auf, die sich aber auch der nun einmal eingebürgerten Art van Dycks anschließen mußten, wie dies auch die einheimischen Maler thaten. Man kann füglich sagen, daß im 17. Jahrhundert die gesamte englische Malerei ausschließlich auf Nachahmung van Dycks sich beschränkte.

Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts zeigen sich die Anfänge einer eigen-englischen Kunstweise, welche jedoch noch einer festen Richtung entbehrt und teils französischen, teils klassischen Anregungen folgt. Merkwürdigerweise verhielt man sich gegenüber der italienischen Kunst, die doch sonst allenthalben einflußreich war, ziemlich ablehnend. So scheint auch im 16. Jahrhundert nur ein Italiener, Antonio Verrio, unter den übrigen vielen Fremden zu einigem Ansehen gelangt zu sein, der verschiedene Wandgemälde für Palasträume lieferte. Da diese Schmuckmalerei, die das Hauptfeld der Italiener war, in England nur geringe Verwendung fand, so erklärt sich wohl das seltene Auftreten italienischer Künstler. Die Engländer selbst teilten aber auch nicht die Gepflogenheit der Festländer, in Italien ihre Studien zu machen.

Hogarth. Der erste völlig selbständige Künstler Englands ist William Hogarth (1697—1764), der das satyrische Sittenbild pflegte. Völlig frei von allen Ueberlieferungen und fremden Schuleinflüssen, allein nur auf scharfe Naturbeobachtung sich stützend, entwickelte er seine Eigenart ganz im englischen Volksgeiste; der sittliche Lehrzweck steht obenan, und diesen verfolgt er mit trockenem Humor, der, wenn nötig, bis zur ätzenden Schärfe sich steigert. In Reihen von Bildern schildert oder geißelt er vielmehr die Zustände seiner Zeit, so in dem „Leben eines Wüstlings" (8 Bilder) oder in der „Heirat nach der Mode" (6 Bilder) und in den „Parlamentswahlen" (4 Bilder). Die Farbengebung ist seine schwächste Seite; seine Arbeiten wirken hauptsächlich durch den Inhalt und die scharfe



Fig. 701. Velasquez: Krönung der Jungfrau.
Madrid. Prado.

Lebenswahrheit, welche durch die kraftvolle bestimmte Zeichnung erzielt wird. Die Kupferstiche nach seinen Bildern sind daher fast ebenso wertvoll wie diese selbst, da sie seine Eigenart gleich bezeichnend wiedergeben. In den Bildnissen verwendet er auch mehr Sorgfalt auf die Farbe, und in diesen zeigt sich sein „malerisches“ Können im besten Lichte.

Reynolds. Im Gegensatze zu Hogarth, der ausschließlich von der Natur ausging, hatte Josuah Reynolds (1723—92) den „eklektischen“ Weg betreten; in Italien hatte er die großen Farbenkünstler Tizian und Correggio studiert, dann auch von Rubens und Rembrandt verschiedene Züge aufgenommen, und dies alles mit eigenen Studien nach der Natur zu einer Art Mischstil verbunden. Der englische, oder besser gesagt, persönliche Grundzug tritt immerhin stark genug hervor, um ihm selbständige Eigenart zusprechen zu können, und schließlich liegt auch ein nicht unwesentliches Verdienst darin, daß er auf die Farbe mehr Gewicht legte, als seine Landsleute bisher gewohnt waren. Durch diese farbenkünstlerische Behandlung gewannen seine Bilder einen großen Reiz, der das Ansehen rechtfertigte, welches Reynolds damals genoß (Fig. 700). Seine besten Werke sind die Sittenbilder, in denen die eigene Auffassung zum Ausdruck kommt, während er in den Allegorien und in mythologischen Darstellungen, wobei er mehr den italienischen Vorbildern folgt, minder bedeutend erscheint. Unter seinen Nachfolgern ist nur Thomas Lawrence hervorzuheben, bei dem jedoch die Art des Meisters bereits „verwässert“ erscheint.

Gainsborough. Der größte Meister, den England im 18. Jahrhundert aufzuweisen hat, ist Thomas Gainsborough (1727—88), der im Bildniß, vor allem aber in der Landschaftsmalerei Vorzügliches leistete. Gleich Hogarth hatte er ausschließlich sich durch Naturstudien ausgebildet, von diesem unterscheidet er sich aber, daß er die Wirklichkeit mit dichterischem Empfinden auffaßt. Dieser dichterische Zug verleiht namentlich den Landschaften einen zauberischen Reiz; er giebt dabei die Eigentümlichkeit der heimischen Natur mit einer unmittelbaren Wahrheit und Frische wieder, die kaum zu übertreffen ist. Gainsborough ist daher auch für die englische Malerei vorbildlich geworden, er hat sie auf den Weg der Naturtreue und Lebenswahrheit gewiesen, auf welchem allein sie zu einer volklichen Eigenart gelangen konnte.

* * *

Spanien. Malerei im 15. und 16. Jahrhundert. Die Malerei Spaniens und Portugals hatte bis zum 14. Jahrhundert denselben Entwicklungsgang gehabt, wie die südfranzösische, stand auf einer ziemlich bescheidenen Stufe und war ganz abhängig von Baukunst und Bildnerei. Wie an anderer Stelle erwähnt worden ist, waren in Spanien die in Holz geschnitzten Altarwerke (Retablo) sehr verbreitet, welche farbig bemalt zu werden pflegten; daraus ergab sich nun auch für die Tafelmalerei ein bildnerischer Stil, ähnlich



Fig. 702. Velasquez: Apollo und Vulkan.
Madrid. Prado.

wie in Schwaben. Diese einheimische Malweise kennzeichnet eine fast überkräftige Wirklichkeitstreue, bei der auf alles Verschönern verzichtet wird. Die politischen und Verkehrsbeziehungen der pyrenäischen Königreiche zu Italien und den Niederlanden brachten es dann mit sich, daß im 15. Jahrhundert die Kunst letzterer Länder den herrschenden Einfluß gewann. Zuerst hatte man Kunstwerke eingeführt, dann waren Künstler eingewandert und schließlich waren auch die Eingeborenen ganz auf die fremde Weise eingegangen. Fast stärker noch als der italienische war der Einfluß der Niederländer — in Portugal war er ausschließlich in Geltung —, mit denen man hinsichtlich der Hochschätzung der Wirklichkeitstreue übereinstimmte, während die mehr „ideale“ Richtung der Italiener dem spanischen Volksgeiste weniger zusagte. So ausschweifend dessen Einbildungskraft auch ist, so haftet sie doch immer an der Erde und versteigt sich nicht in die Höhen des Uebermenschlichen; sie zeugt eher Gebilde von ungeheuerlicher Derbheit, als solche von nebelhafter Ungreifbarkeit. Mit Beginn des 16. Jahrhunderts änderte sich jedoch dieses Verhältnis, da Karl V. die Italiener bevorzugte und eine große Zahl derselben an seinen Hof berief, an welchem freilich auch Niederländer thätig waren; andrerseits gingen die Spanier nach Italien, um dort zu studieren.

Es verdient Anerkennung, daß sie dabei in ziemlich bedeutendem Maße ihre heimische Eigenart zu bewahren wußten und nicht zu bloßen Nachahmern herabsanken. Der spanische Stolz geht freilich zu weit, wenn er diese Zeitgenossen der italienischen Cinquecentisten letzteren gleichstellt; von einer Ebenbürtigkeit ist keine Rede, und die Bedeutung bleibt auf einen örtlichen Kreis beschränkt, für welchen sie allerdings erheblich ist. Die spanischen Meister des Cinquecento haben zu dem allgemeinen Fortschritt der Malkunst nicht beigetragen, sondern nur die heimische volkliche Kunst gefördert, außerhalb ihrer Heimat haben sie daher auch keinen Einfluß geübt. Von den Hervorragenderen folgen Alonso Berruguete, Vicente Juan Macip (gen. Juan de Juanes), Luis de Vargas, Alonso Sanchez Coello, Juan Fernandez Navarrete in mehr oder minder deutlich erkennbarer Weise den italienischen Bahnen, die beiden ersteren der römischen Schule, die zwei letztgenannten dem Tizian, während Vargas „Eklektiker“ ist. Der spanische Grundzug, die unbedingte Wirklichkeitstreue, tritt bei allen hervor, die Formensprache bleibt daher oft hart und auch in der Farbe wird mehr auf Kraft, als auf Tönung gesehen. Gegenüber dem feinen Schönheitsreiz der italienischen Cinquecento-Meister wirken daher die Spanier durch die Stärke der Empfindungen, deren Tiefe und Leidenschaftlichkeit mit überzeugender Wahrheit zum Ausdruck gebracht wird.

Diese volklichen Eigenheiten sind am schärfsten entwickelt bei Luis Morales († 1586), der Italien nie besucht hatte und, wenn auch nicht ganz unbeeinflußt von den in Spanien vorhandenen fremden Werken, seinen eigenen Weg gegangen war. Die Lebenswahrheit und Leidenschaftlichkeit wird bis zum äußersten gesteigert, so daß es oft geradezu unschön wirkt.

Maßhalten und ein geläutertes Schönheitsgefühl waren ja die beiden Haupterrungenschaften, welche die früher Genannten von ihren italienischen Studienfahrten heimbrachten; sie fehlen dem strengvolklichen Meister, der dafür die heimische Eigenart vollkommener zum Ausdruck bringt.

Weniger einseitig tritt sie hervor bei zwei anderen Künstlern, die sonst gleichfalls eine große Selbständigkeit bekunden: Francisco de Ribalta und Juan de las Roélas, welch' letzterer durch eine stimmungsvolle, weiche Farbengebung von seinen Landsleuten in auszeichnender Weise sich unterscheidet. Ein Schüler des letzteren, Francisco Zurbaran (1598—1662), erhebt sich zu größerer Bedeutung durch seine auf eindringlichen Naturstudien beruhende, einfachschlichte Wahrheit sowohl in der Formensprache wie in der Wiedergabe der inneren Bewegung. Er malte fast ausschließlich Mönchsbilder, und daß er dabei sich niemals wiederholt, sondern immer eine neue Auffassung zeigt, legt wohl auch Zeugnis ab für seine künstlerische Kraft.

Aus Ribaltas Schule war der bereits besprochene Jose Ribera hervorgegangen, welcher das Haupt der neapolitanischen Maler wurde und daher mehr zur italienischen Kunst als zur spanischen gehört. Für letztere lag darin eine Art „Befähigungsnachweis", nun auch über die heimatlichen Grenzen hinaus Ansehen und Bedeutung zu gewinnen.

Velasquez. Dieses Ziel, in der Weltkunst eine Stelle in der ersten Reihe einzunehmen, erreichten die zwei Hauptmeister der spanischen Malerei: Velasquez und Murillo, beide aus Sevilla stammend, welches überhaupt unter den spanischen Kunststätten die hervorragendste Rolle spielte. Diego Rodriguez de Silva-Velasquez (1599—1660) hatte seine erste Ausbildung bei Herrera genossen, der in der ungeschminkten Wiedergabe der Wirklichkeit noch weit über seine Zeitgenossen hinausging. Selbst Morales hatte noch einigermaßen sich an die überlieferten Anschauungen gehalten, wie sie sich unter den Einflüssen der italienischen und niederländischen Vorbilder entwickelt hatten; Herrera setzte sich kühn darüber hinweg und wollte die Erscheinungen genau so geben, wie sie wirklich sind. Seine Kraft reichte allerdings nicht aus, diese Wahrheit auch künstlerisch zu gestalten, sein Vorgehen blieb jedoch nicht ohne nachhaltige Wirkung auf das jüngere Künstlergeschlecht, und was er selbst nicht erreichen konnte, das gelang seinem Schüler. Velasquez besaß die seltene Gabe, das Wesen der Natur „an und für sich" zu sehen, ohne irgendwelche Beeinflussung durch das eigene Selbst. Bei den meisten tritt letzteres mehr oder minder ein; auch bei der genauesten Beobachtung der Natur sehen sie dieselbe doch nur so, wie es ihrem eigenen Wesen entspricht, und tragen unwillkürlich ihre Anschauungen in dieselbe hinein; Velasquez faßte sie mit der unbeeinflußten Treue eines „photographischen Apparates" auf und gab sie ebenso unmittelbar wieder. Während aber der Apparat nur die äußeren Formen festhalten kann, drang Velasquez' scharfer Blick auch in das innerste Wesen ein, und in dieser Begabung, Formen und Innerlichkeit gleichmäßig zu erkennen und beides mit vollster Sicherheit wiederzugeben, liegt die künstlerische Eigenart des spanischen Meisters. Dazu gesellte sich die vollendete Beherrschung aller malerischen Ausdrucksmittel, so daß Velasquez das, was er wollte, mit müheloser Leichtigkeit zur Erscheinung bringen konnte.



Fig. 703. Velasquez: Weibliches Bildnis.
Berlin. Kgl. Galerie.



Fig. 704. Murillo: Madonna.
Paris. Louvre.

Er brauchte nicht erst nach dem richtigen Ausdruck zu suchen, dieser fand sich ganz von selbst, und diese freie schöpferische Gestaltungskraft, verbunden mit einer vollendeten Farbenkunst, giebt seinen Gemälden jenen wundervollen Reiz, der den Beschauer unwiderstehlich fesselt.

Seine Werke zeigen erhebliche Verschiedenheiten je nach dem Gegenstande, den sie behandeln. In den religiösen Bildern sind Form und Farbe darauf gestimmt, ergreifend zu wirken. Auch hier sind die Gestalten lebenswahr, keineswegs „idealisiert"; seine Madonna ist eine Vollblutspanierin, und dennoch erscheint sie erhaben, weil der Künstler diese Frau mit erhabenen Gefühlen beseelt hat (Fig. 701). Ungemein bezeichnend für ihn ist seine Auffassung bei den mythologischen Bildern; er giebt die „Götter" als gewöhnliche Menschen aus dem Volke, und es klingt fast wie Spott, wenn ein feister Trunkenbold als Bacchus, oder ein russiger Schmied als Vulkan bezeichnet wird (Fig. 702). Aber so ausdrucksvoll und wahr, im Figürlichen wie in der Beleuchtung, mit solch' packender Natürlichkeit, hat niemand derlei Vorgänge dargestellt, nicht einmal Rubens, von den Italienern ganz zu schweigen. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er jedoch in den Bildnissen, in denen er seine glänzenden Eigenschaften auch am besten bekunden konnte (Fig. 703). Schon 1623 war er an den Hof berufen worden, und bis zu seinem Lebensende blieb er mit Aufträgen für die königliche Familie und deren Hofstaat überhäuft. Seine Meisterschaft in der Behandlung des Körperlichen und Seelischen, der Luft- und Lichtstimmung ist in allen diesen Bildnissen immer auf gleicher Höhe, bewunderswert ist aber auch seine Kunst in der Ueberwindung der Schwierigkeit, welche die greuliche Tracht der damaligen Zeit — die unförmlichen Reifröcke der Damen — bot. Es war wahrhaftig nicht leicht, dieser Gewandung das Abstoßende und Unmalerische zu benehmen.

Murillo. Zu der künstlerischen Höhe eines Velasquez erhob sich nur noch einer: Bartolome Esteban Murillo (1617—1627). Dieser hatte erst in späteren Jahren sich zur Meisterschaft durchgerungen; während Velasquez schon mit 23 Jahren ein fertiger Künstler war, bildete Murillo seine Eigenart erst durch längere Studien nach Rubens, Van Dyck und Velasquez aus, deren Werke er in Madrid kennen lernte. Er wurde dabei aber weder Nachahmer noch ein Ekklektiker, sondern befreite sich nur von den Schuleindrücken und fand seinen eigenen selbständigen Stil. Die früheren Werke, vor seinem Aufenthalt in Madrid, zeigen ihn noch befangen in der alten heimischen Kunstweise, seit 1645 erscheint aber seine Eigenkunst ausgereift. Wenn bei Velasquez die unübertreffliche Lebenstreue, die Bestimmtheit in der Formgebung und die Kraft der Farben am stärksten hervortreten, kommt bei Murillo mehr die eigene Empfindung zur Geltung, finden wir auch eine größere Zartheit und weichere Farbentöne. Naturwahrheit ist auch ihm zu eigen, in den Schilderungen

aus dem Volksleben ist er nicht minder wirklichkeitstreu, wie Velasquez; aber er weiß auch diese Wahrheit mit schwärmerischen Zügen zu verbinden, wie dies in seinen Kirchenbildern der Fall ist. In diesen bringt er eine innige Frömmigkeit und eine Empfindung für das Uebersinnliche in so vollendeter Weise zum Ausdruck, wie kein anderer vor und nach ihm. Murillos Madonnen sind auch nicht „verklärt", aber in ihrer Verzückung erscheinen diese menschlichen Frauen über das Gewöhnliche hinausgehoben (Fig. 704). Dieser schwärmerische Zug ist nicht gesucht und gekünstelt, er ist wahr und tief empfunden, und zwar nicht nur aus der Persönlichkeit des Meisters, sondern auch aus dem spanischen Volksgeiste heraus. Das religiöse Bild war auch das Hauptgebiet von Murillos Thätigkeit, neben welchem er noch das Sittenbild pflegte, und zwar sind es hauptsächlich Kinder aus dem Volke, die er zum Gegenstande seiner Schilderungen wählte (Fig. 705). Das Gebahren dieser Jungen und Mädchen, wie sie spielen, essen und faulenzen, wird mit unübertrefflicher Lebenswahrheit und entzückendem Reiz in der Farbenstimmung wiedergegeben. In der Behandlung des Lichts ist Murillo vielleicht noch dem Velasquez überlegen, wie er sich auch mehr von Schönheitsgefühl leiten läßt und daher weichere und duftigere Töne wählt.

Die anderen spanischen Meister. Neben diesen beiden Meistern erscheinen die anderen zeitgenössischen Künstler ziemlich unbedeutend, wenn sie auch manche tüchtige und ansprechende Arbeiten aufzuweisen hatten, wie beispielsweise Alonso Cano, der die „ideale" Richtung mit Geschick vertrat. Sonst folgte die spanische Kunst den Wegen, die Velasquez und Murillo ihr vorgezeichnet hatten, bis auch hier die Ausartung in „Manier" und Verflachung erfolgte, so daß man im 18. Jahrhundert wieder zur Berufung von Fremden griff. Nur ein Künstler erhob sich noch zu einer beachtenswerten Höhe: Francisco Goya (1746 bis 1828), welcher die heimische spanische Kunst im 18. Jahrhundert ehrenvoll vertrat und das Ansehen verdiente, das er genoß. In seinen Bildern, noch mehr aber in den Radierungen, hält er an dem Grundsatz der Wirklichkeitstreue fest, obwohl auch in Spanien man bereits dem „Klassischen" sich zuzuwenden begann; in der hellen und leichten Farbengebung zeigt er einige Verwandtschaft mit Tiepolo.

* * *

Eigenart der deutschen Malerei. Von der Höhe, auf welche die deutsche Malkunst durch Albrecht Dürer und Hans Holbein emporgehoben worden war, stieg sie leider bald herab. Es ist betrübend zu sehen, wie schon wenige Jahrzehnte nach dem Tode dieser Meister die Deutschen die heimische Eigenart preisgaben und fremden Vorbildern nachjagten. Sicherlich stand die Kunstrichtung Dürers, welche so ganz aus deutschem Geiste und deutscher Empfindung heraus sich gebildet hatte, ebenso hoch wie jene der italienischen Großen, und sie wäre auch gewiß noch entwicklungsfähig gewesen. Man wird ja zugeben, daß sowohl hinsichtlich der wuchtigen Großartigkeit — im Sinne Michelangelos — wie nach der rein malerischen Seite hin — dem glutvollen Farbenzauber Tizians entsprechend — ein Fortschreiten über Dürer und Holbein hinaus denkbar und erstrebenswert erscheinen mochte, aber dies hätte auch unter Wahrung der heimischen deutschen Wesens-Grundzüge erfolgen können.



Fig. 705. Murillo: Die Meloneneſſer.
München. Pinakothek.

Daß es nicht geschah, entschuldigt und erklärt wohl einerseits der Zustand, in welchen Deutschland schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts geraten war, andrerseits der leidige deutsche Zug, das Fremde hoch und die eigene Kraft gering zu schätzen; unserem Volke war eben der selbstherrliche Stolz verloren gegangen.

Es schwand aber auch die Fühlung der Kunst mit dem Volke in dem Maße, als sie immer mehr von den Fürsten abhängig gemacht wurde. Der romanische Geist gewann auf deutschem Boden die Herrschaft, sowohl durch den Einfluß der Spanier auf das höfische Wesen, wie durch die katholische Gegen-Reformation, welche den deutschen Geist als kirchenfeindlich betrachten mußte. Die weltlichen Fürsten strebten ebenso nach Prunkhaftigkeit, wie die katholische Kirche, und die Aufgaben, welche von beiden Seiten der Malerei gestellt wurden, gingen auf reiche, schmuckhafte Prachtwerke hinaus, welche die Sinne blenden, aber nicht das Gemüt ergreifen und erbauen. Für das Sinnige und Innige der deutschen Kunstweise entschwand das Verständnis, und vorbildlich erschien den Auftraggebern das Eindrucksvolle und Sinnenreizende der Italiener. Dabei kam noch in Betracht, daß es eigentlich nicht schwer war, sich die wirkungsvollen Aeußerlichkeiten der fremden Weise anzueignen, dazu war nur Ausbildung der Kunstfertigkeit nötig.

Es wurde jetzt Sitte, daß die deutschen Künstler nach Italien wanderten, um dort zu „lernen“. Aus Venedig, Rom, auch Mantua — wo Giulio Romano geschaffen hatte — holten sich die Deutschen ihre Vorbilder, um ihre Eigenart zu verbilden. Die Einen hielten sich dabei an irgend einen großen Meister, dessen Art sie ausschließlich nachahmten, Andere setzten aus den verschiedenen Zügen der Vorbilder sich einen Misch-Stil zusammen und glaubten damit, auch einen eigen-persönlichen Stil errungen zu haben. Sie vergaßen aber nur sehr oft, diese Mischung mit eigenem „Geiste“ zu erfüllen und zu durchdringen.

Dennoch verdient die Malerei der „Barock-Zeit“ nicht jene Geringschätzung, welche ihr in der Regel zu Teil wird. Man muß sie nur von dem richtigen Standpunkte aus beurteilen, um zu finden, daß auch sie ihre „guten Seiten“ besitzt und es ein Unrecht ist, Alles mit dem beliebten Schlagwort „manieriert“ abzuthun. Jegliche Kunstleistung ist unter dem Gesichtspunkte des Zeitgeistes zu betrachten und nach dem Verhältnisse zwischen „Wollen und Können“. Auch der größte Meister ist von seiner Zeit abhängig, das „Genie“ kann derselben um „einen Schritt“ voraus sein, aber Ansätze und Keime dieses Fortschrittes oder Vorangehens sind stets in den Zeitverhältnissen bereits gegeben, nur treten sie nicht offensichtlich zu Tage. Das „Genie“ erweckt nur das Schlummernde und Keimende zum Leben, giebt dem unbewußten Drang in bewußten Thaten Ausdruck.

Ueber den Geist der Barock-Zeit habe ich zur Genüge gesprochen und der Denkende wird danach ermessen können, in wiefern die Künstler gebunden und in bestimmte Bahnen hineingezwungen waren. Um ihnen gerecht zu werden, muß man also fragen, welche Absichten konnten sie haben und verfolgen, und wie weit gelang es ihnen, dieselben zu verwirklichen. Man verlangte von ihnen Werke, welche auf die Sinne stark wirken, üppiges Pracht- und Zierwerk, in geschmeidigen, geglätteten Formen und von augenreizender Farben-Stimmung, die Stoffe behandeln, welche die Nerven aufregen. Die dargestellten Vorgänge sollten entweder so packend sein, wie etwa ein Bühnen-Schlußbild eines Schauspiels — das war bei den kirchlichen Werken der Fall — oder die Sinnlichkeit reizen, daher denn auch die antike Sagenwelt, wie sie in der verderbten römischen Kaiserzeit ausgebildet worden war, die beliebtesten Stoffe lieferte; man wünschte die verfänglichen „pikanten“ Geschichtchen gemalt zu sehen, welche von den „Göttern“ erzählt wurden. Bei dieser Schauspiel- und Geschichtchen-Malerei war eine höhere Auffassung und geistige Vertiefung nicht erforderlich, es kam nur auf die Formbehandlung an. In dieser Hinsicht muß man jedoch unbedingt zugestehen, daß die Künstler meist in der Wahl der Mittel Geschick bekundeten und die beabsichtigte Wirkung zu erzielen verstanden.

Für die Beurteilung sollte man auch mehr jene Gattungen in Betracht ziehen, bei denen die oben erwähnten bestimmenden Umstände entfielen, das sind Landschafts- und Bildnis-Malerei. Reine Landschaftsbilder waren damals freilich nicht allzusehr „in Mode“



Fig. 706. von Achen: Jupiter und Antiope.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

und die Künstler hatten nicht nur weniger Anlaß, sich mit der Natur überhaupt zu beschäftigen, sondern mußten auch dem Umstande Rechnung tragen, daß die damalige Gesellschaft in der Landschaft nicht das innerste Wesen der Naturerscheinungen zu erkennen suchte, also Wahrheit verlangte, sondern sie ebenfalls bühnenmäßig hergerichtet — idealisiert und allegorisch stilisiert — sehen wollte. Dieses „Verfeinern" und „Verbessern" der Natur widerstrebt nun unserem Gefühle; sieht man jedoch von dieser Empfindung ab, so wird man auch hierin die Fertigkeit anerkennen, mit welcher die Landschaften zusammengestellt wurden.

In den Bildnissen zeigt sich die geistige Auffassungsgabe eines Meisters eigentlich am besten; denn hier handelt es sich darum, die ganze Persönlichkeit, ihre innere und äußere Eigenart zu erfassen und deutlich erkennbar zu machen. Freilich sind die Künstler auch hierbei abhängig davon, ob Verständnis für diese innerliche Wahrhaftigkeit vorhanden ist. Damals wünschten aber auch die Leute, die sich abbilden ließen, weniger wahrhaftig, als vielmehr „ansehnlich" dargestellt zu werden; der Zug nach dem Schauspielerischen, dem Gesuchten und Gezierten machte sich auch hier geltend. Das Aeußerliche mußte daher auch stärker betont werden. Im Geiste der Zeit sind aber die Bildnisse immerhin trefflich und sorgfältig behandelt.

Eine mehr auf tüftelnde Genauigkeit im Einzelnen als großzügige Auffassung abzielende Geschicklichkeit sehen wir auch in den Blumen- und Tierstücken, welche übrigens auch erkennen lassen, wie für die Anordnung behufs Erzielung malerischer Wirkung gewisse Schul-Grundsätze sich im Laufe der Zeit herausgebildet hatten.

Gemalt wurde zu Ausgang des 16. Jahrhunderts nicht wenig, hauptsächlich aber nur in Süddeutschland, wo geistliche und weltliche Fürsten ihre Schlösser schmücken ließen.

Chr. Schwarz. Für letztere wurden insbesondere umfangreiche Wand-Malereien geliefert, von denen jedoch Vieles zu Grunde gegangen ist; so auch die seinerzeit sehr gerühmten des Christoph Schwarz (1550—1597), der als einer der bedeutenderen Meister (er war auch Hof-Maler in München) genannt zu werden verdient. Von Tintoretto stark beeinflußt, und daher dunkle Farbentönung bevorzugend, zeigt er doch ein ziemliches Maß persönlicher Eigenart, welches am besten in seinem Familienbild zum Ausdruck gelangt.

Rottenhammer. Den ebenerwähnten Mischstil finden wir besonders ausgeprägt bei Johann Rottenhammer, welcher in langjährigem Aufenthalt in Italien so ziemlich die Eigenheiten aller Schulen sich angeeignet hatte. Unleugbar von großer Begabung, die ihn wohl befähigt hätte, selbständige Wege zu gehen, erwarb er zwar eine ungemeine Kunstfertigkeit, die sich in der vollendeten Beherrschung der Formen kundgiebt, läßt aber, was sehr zu bedauern ist, die gedankliche Vertiefung vermissen. Am Besten gelungen sind die kleineren Tafelbilder, die mit großer Sorgfalt ausgeführt sind, während bei den großen Altarbildern trotz der wirkungsvoll malerischen Anordnung sich die oberflächliche Auffassung unangenehm geltend macht.

Die Prager Hof-Maler. Einen nicht minder großen Ruf wie Rottenhammer, der zuletzt in Augsburg wirkte, genoß Hans von Achen (1552—1615), der als Hofmaler des

Kaisers Rudolf II. nach Prag berufen wurde. Er steht zwar dem Ersteren hinsichtlich der Sicherh it in der Formgebung nicht nach, ist jedoch noch unselbständiger; seine Gestalten sind gefällig, aber ohne besonderen Ausdruck und gleichen einander zu sehr.

Mehr ursprüngliche Begabung verrät ein anderer Hofmaler Rudolfs, Johann Heinz (1565—1609), insbesondere im Bildnis.

Neben den beiden Vorgenannten, die ganz in der italienischen Art befangen sind, war am Prager Hofe auch noch der Niederländer Bartel Sprangher thätig, der in seinen großen Allegorien die Prunkhaftigkeit und in den Tafelbildern die sinnliche Formenfülle eines Rubens nachahmt. Bezeichnend ist überhaupt, daß diese Hofmaler mit besonderer Vorliebe jene „antike Stoffe" behandelten, welche Gelegenheit zur Darstellung des Nackten gaben (Fig. 706).

Elsheimer. Frankfurter Schule. Die heimische deutsche Kunstweise war aber doch nicht ganz verloren gegangen; in Frankfurt a. M. hatte sich eine Schule erhalten, die noch die Ueberlieferungen Grünewalds pflegte. Aus dieser ging Adam Elsheimer (1578—1620) hervor, der unter allen Zeitgenossen noch am meisten echt deutsche Art bewahrte, obwohl er größtenteils in Italien lebte und in der Farbengebung Correggio zum Vorbild nahm. Dies prägt sich am trefflichsten in den Landschaften aus, welchen er mit dichterischer Auffassung einen Gehalt von Stimmung verlieh, wie dies nur bei Vertiefung in die Natur und inniger Empfindung möglich war. In seinen Werken erscheint das Landschaftliche fast mehr als Hauptsache, dem das Figürliche angepaßt ist; immer aber stimmt beides zusammen und ergiebt eine völlig einheitliche Wirkung des Ganzen (Fig. 707).

Leider fand Elsheimer unter seinen Landsleuten keine Nachfolger — die Holländer wußten ihn besser zu würdigen — vielmehr wandten sie sich einer andern fremden Art zu, welche durch die Hofgunst gefördert wurde. Wie bereits erwähnt, war nach Prag der Niederländer Sprangher berufen worden, und der Hof zu München verschrieb sich Pieter de Witte, der nicht nur als Maler, sondern auch als Bildhauer hier thätig wurde. Die niederländische Kunstweise war in Mode gekommen, und die Deutschen beeilten sich nun, aus den Niederlanden ihre Bildung und Schulung zu holen.



Fig. 707. Elsheimer: Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

Die Nachahmer der Niederländer. Sandrart. Immerhin war es doch eine etwas mehr, als die italienische, stamm- und geistesverwandte Richtung, welche nun an Einfluß gewann. Die bedeutendste Erscheinung unter denen, welche diese Bahn einschlugen, ist der Frankfurter Joachim Sandrart (1606—1688), so wenig Selbständigkeit er auch besitzt. Er schwankt zwischen verschiedenen Vorbildern hin und her, die er jedoch mit Geschmack und großer Geschicklichkeit trefflich nachzuahmen weiß, so daß seine Arbeiten als beredte Zeugnisse für die Anpassungsfähigkeit der damaligen Deutschen gelten können. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Sandrart noch als Verfasser des kunstgeschichtlichen Werkes „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerei-Künste", welches uns wertvolle Nachrichten über damalige Kunst und Künstler giebt. Von den Niederländern übernahm man auch die Pflege des Tierstückes und der Stilleben-Malerei. In ersterer Gattung leistete die Familie Roos (Vater und vier Söhne)

Gediegenes, das Beste jedoch Karl Andreas Ruthart, der in seinen Jagdbildern selbst seinen Vorbildern oft überlegen sich zeigt. Ein vorzüglicher Blumenmaler ist der Hamburger Werner Tamm, der auch Tierstücke arbeitete, und eine bemerkenswerte Ursprünglichkeit und Eigenart kundgiebt. Aus dem 18. Jahrhundert wären etwa noch die drei Hamiltons (Vater und zwei Söhne) als treffliche Tiermaler zu nennen.



Fig. 708. Denner: Bildnis einer alten Frau.
Wien. Kaiserl. Gemäldesammlung.

Die Nachahmer der Italiener. Neben der Gruppe von Meistern, die gleich Sandrart ganz in der niederländischen Weise aufgingen, verblieb jedoch eine in der Zahl noch stärkere, welche den Italienern treu blieb und insbesondere die Art der Caraccis pflegte. In den Werken dieser Gruppe ist von deutscher Eigenheit nicht eine Spur mehr zu entdecken. Dafür hatten sich die Künstler so sehr in die Weise ihrer Lehrmeister hineingelebt, daß sie nicht selten besseres leisten, als die Italiener selbst; jedenfalls aber wurde in dieser Gruppe die Geschicklichkeit hoch ausgebildet. — Aus derselben gingen denn auch jene Meister hervor, welche die umfangreichen Decken- und Wandgemälde in den Kirchen und Schlössern des 18. Jahrhunderts lieferten, die zu den bedeutsamsten und auch erfreulichsten Schöpfungen dieser Zeit gehören. Diese Gattung Farbenkunst hat ihren eigentlichen Begründer in Correggio, der zuerst mit rücksichtsloser Kühnheit jene erstaunlichen Verkürzungen, perspektivischen Kunststücke und Farben-Lichtwirkungen anwandte, die gewissermaßen die natürlichen Grenzen der Malerei verschoben, indem sie die Bilder völlig im freien Raume schwebend erscheinen ließen. Der Eindruck dieser Schöpfungen mußte ein gewaltiger sein und nur zu begreiflich ist es, daß die Späteren, nachdem einmal die Schranken gesprengt waren, sich oft verleiten ließen, ins Maßlose auszuschweifen. Allerdings erforderte diese Gattung eine nicht gewöhnliche Kunstfertigkeit und diese muß man dabei hauptsächlich bewundern. Ein anderes Verdienst haben aber diese Werke noch, daß sie die Farbenfreudigkeit lebendig erhielten, und die Farbe ist ja das eigentliche Haupt-Ausdrucksmittel der Malerei.

Die süddeutschen Künstler zeigten für diese Gattung eine ganz besondere Begabung, und man muß ihren Schöpfungen nachrufen, daß sie das Auge durch die kecke Anordnung, noch mehr aber durch Farbenzauber in dem Maße fesseln, daß man sich über das Gesuchte und geistig Gehaltlose der Darstellungen gerne hinwegsetzt. Sie können zwar nicht das Gemüt ergreifen, aber den Farbensinn entzücken.

Johann Franz Rottmayr (aus Laufen a. Sazach) Cosmas Damian Asam in München, die Südtiroler Michelangelo Unterberger und Paul Troger, dann der Wiener Daniel Gran, der Kremser Martin Johann Schmidt, Anton Franz Maulpertsch und Martin Knoller aus Steinach am Brenner, waren die Hauptvertreter dieser Richtung. Das rein Malerische findet sich am trefflichsten ausgebildet bei Gran, dem in dieser Hinsicht Rottmayr am nächsten kommt; Troger ist maßvoller, Maulpertsch gezierter und feiner, während bei Schmidt die erstaunliche Fülle seiner Arbeiten — man zählt mehr als tausend Bilder von ihm — aber auch eine dadurch bedingte gewisse Flüchtigkeit bemerkenswert ist. Die meisten Werke befinden sich in Wien und den Donaugegenden, doch auch in Italien, wo Knoller lange thätig war.

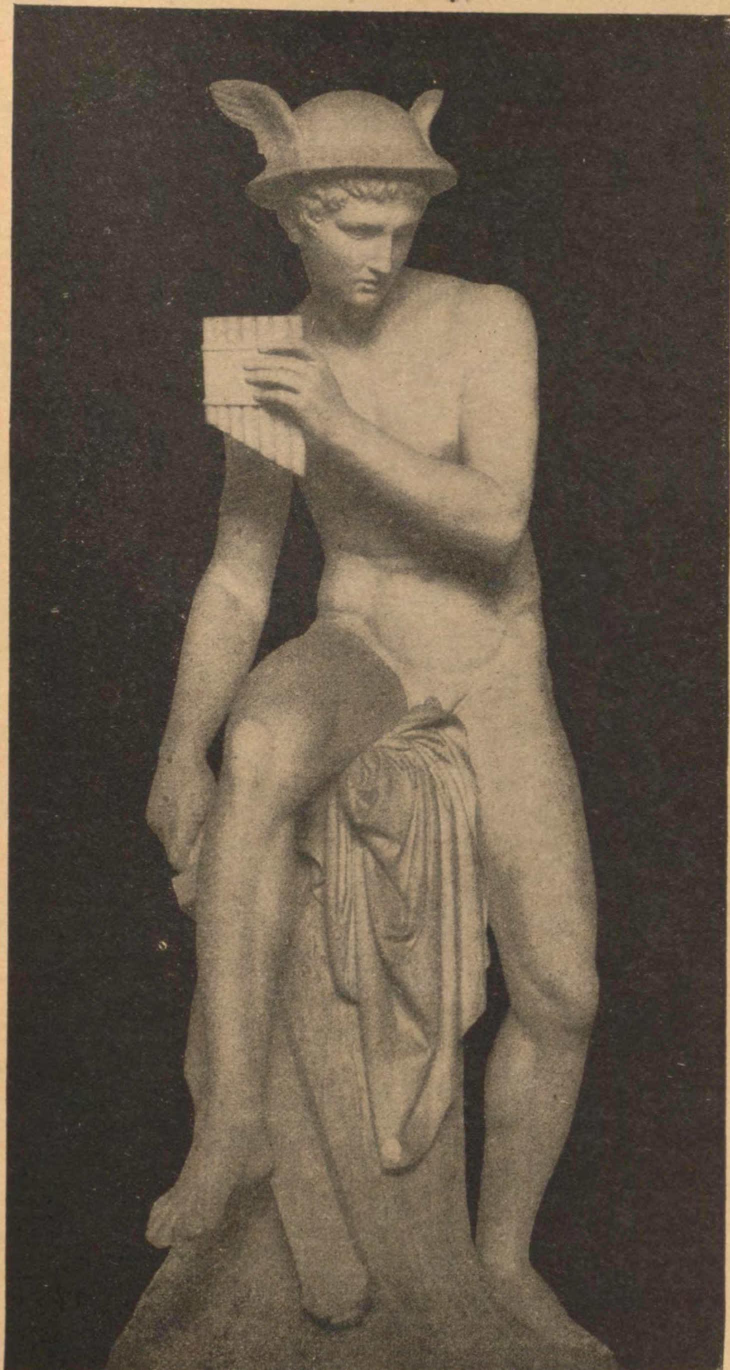
Auf dem Gebiete der Bildnismalerei begegnen wir auch einigen beachtenswerten Erscheinungen. In hohem Ansehen bei den Zeitgenossen stand Johann Kupetzky (1666 bis 1740), der wenigstens das äußerlich Lebendige der Persönlichkeit mit großer Treue wiedergiebt. Der Hamburger Baltasar Denner verwandte ungemein viel Fleiß auf die peinlichst

genaue Wiedergabe der Einzelheiten, und wahrhafte Kunststücke in dieser Hinsicht sind beispielsweise die beiden Köpfe in der Wiener Sammlung — eine alte Frau und ein alter Mann — bei denen man jedes Fältchen und jedes Härchen der Gesichtshaut dargestellt sieht. (Fig. 708). Trotzdem empfängt man aber nicht den Eindruck der Lebenswahrheit, sondern eher vielleicht den, daß eine wirkliche Haut über einen Holzkopf gespannt ist. Mehr Wirklichkeitstreue im Sinne der geistigen Auffassung der Persönlichkeit findet sich in den Bildnissen des Anton Graß.

Chodowiecki. Eine besondere Stellung nimmt Daniel Chodowiecki (1726—1801) ein, dessen hohe Schätzung in der Neuzeit jedoch meines Erachtens mehr darauf zurückzuführen ist, daß er seine Stoffe aus dem bürgerlichen Leben nahm und sie mit rücksichtsloser Wahrheit behandelte. Er schildert seine Zeit, und nicht eine aus der Antike heraus erdachte und fremde, und schildert sie, so wie sie ist, ohne Aufputz und Schauspielerei, mit deutscher Ehrlichkeit. Diese Wirklichkeitstreue erhebt ihn hoch über seine Zeitgenossen. Farbenkünstler war er jedoch nicht, und seine Gemälde sind nicht sehr bedeutend; vortrefflich sind nur die Zeichnungen durch ihre sorgfältige Ausführung, doch auch hier wird man jene rege Einbildungskraft vermissen, welche die trockene und nüchterne Wirklichkeit künstlerisch zu beleben versteht.

Verfall der Malerei. Schließlich will ich noch kurz einer Gruppe von Malern gedenken, welche ihre ganze Fertigkeit darauf verwandten, die Art älterer Meister so täuschend nachzuahmen, daß man ihre Bilder für echte der Alten halten sollte. (Man nennt solche Trugbilder Pasticcios.) Daß dies keine Kunst, sondern nur mehr Handwerk ist, brauche ich wohl nicht erst zu betonen.

In der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann wieder eine Wendung, eine Art zweiter Renaissance, indem man zu der „echten" Antike zurückkehrt, d. h. diese unmittelbar in ihren Schöpfungen studiert, anstatt sie aus Zwischenhänden, in der durch die Akademien entstellten und verbildeten Form aufzunehmen.



Merkur, Marmorbildwerk von Thorwaldsen.
Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum.

Das 19. Jahrhundert.

Vorbemerkung. Man braucht gerade nicht unbedingt auf den herkömmlichen Lehrsatz zu schwören, daß es unmöglich sei, „eine objektive Geschichte der Gegenwart“ zu schreiben, und wird doch zugeben müssen, daß thatsächlich eine ungewöhnlich große Schwierigkeit dabei besteht. Sie liegt in der Ueberfülle der Erscheinungen, die man eben „in der Nähe sieht“, in der großen Zahl der Persönlichkeiten und Werke, welche eine augenblickliche Aufmerksamkeit erregen, in der verwirrenden Menge der Einzelzüge, welche der Blick zusammenfassen sollte. Es ergeht dem Betrachtenden hier wie bei einem Berge, der seine bezeichnende Form verliert, wenn man an seiner Flanke aufsteigt, das Auge vermag in der Nähe die führenden Linien nicht mehr herauszufinden. Deshalb ist es eigentlich unschwer, eine genaue, sachlich zuverlässige „Chronik“, d. h. Beschreibung der Gegenwart zu geben, jedoch unmöglich, eine kritische „Geschichte“ kurz zu fassen und mit wenigen klaren Zügen ein deutliches Bild zu zeichnen. Der zeitgenössische Geschichtsschreiber vermag ein getreues „Protokoll“ der weltgeschichtlichen Verhandlungen zu liefern, das Resumé, den Ueberblick, muß er den Späteren überlassen.

Dies mußte ich vorausschicken, um es zu rechtfertigen, daß in dem vorliegenden Buche über die Kunst des 19. Jahrhunderts nur einige allgemeine Bemerkungen gegeben werden. Die Vorgänge auf dem ganzen Kunstgebiete „protokollarisch“ darzustellen, erfordert ein eigenes Buch und ich muß mir daher vorbehalten, in einem besonderen Bande ein klares, erschöpfend getreues Bild derselben zu entwickeln. An dieser Stelle muß ich mich begnügen auf gewisse, den Gang der Dinge hauptsächlich bezeichnende Erscheinungen hinzuweisen und die Hauptpunkte hervorzuheben, welche den Zusammenhang der Gegenwart mit der Entwickelung in der Vergangenheit erkennen lassen. Es ist ja doch der Hauptzweck dieses Buches, auf Grund der Erkenntnis der Vergangenheit zu „eigenen Beobachtungen“ anzuregen und dadurch das Verständnis der neuzeitlichen Kunst anzubahnen.

Einer eingehenden Schilderung der allgemeinen Verhältnisse bedarf es kaum. Das große Ereignis der französischen Revolution mit all ihren Folgen bestimmte zunächst die ganze Gestaltung der Dinge. Die unumschränkte Herrschergewalt wurde allmählich in allen europäischen Staaten, außer Rußland, beseitigt, das Bürgertum gelangte zu einer entscheidenden Bedeutung im staatlichen Leben, der volkliche Gedanke trat überall schärfer hervor — das sind die drei Hauptgrundzüge des politischen Lebens in dem Jahrhundert von 1780 bis 1880. In den letzten Jahrzehnten desselben kommt noch ein vierter hinzu: der Kampf um eine neue gesellschaftliche Ordnung. Alle diese Umwälzungen auf politischem Felde erscheinen beinahe bedeutungslos gegenüber jenen, die sich auf den anderen Gebieten vollzogen infolge einer unerhörten Anspannung der geistigen Kräfte der Menschheit. Die erstaunlichen Erfindungen und Entdeckungen, welche dem neuzeitlichen Leben ein von allem früheren gänzlich verschiedenes Gepräge gaben, die Erfolge der Wissenschaft, der Aufschwung des Schrifttums — dies alles zusammen läßt das 19. Jahrhundert in der That als ein außerordentliches erscheinen, mit welchem keines der früheren zu vergleichen ist. So tief auch zu Ausgang des 15. Jahrhunderts die Entdeckung einer neuen Welt und die Erfindung der Buchdruckerkunst in die damaligen Verhältnisse eingriffen, so sind doch die Vorgänge in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von einer noch nachhaltigeren

Wirkung, weil sie das ganze Leben der Menschheit in ihren Bereich zogen. In einer solchen schöpferischen, vorwärtsstürmenden Zeit mußte auch die Kunst eine besondere Fortentwicklung erfahren, denn in ihr prägt sich ja auch stets der Geist einer Zeit vollkommen aus. Die Gegensätze zwischen Anfang und Ende des 19. Jahrhunderts, die raschen Wandlungen — und zwar solche im Sinne des Fortschreitens — innerhalb desselben, finden daher auch ihr Spiegelbild in der Kunst; die Unterschiede zwischen einem J. L. David und Böcklin, zwischen Canova und Max Klinger sind im Grunde gewaltiger als zwischen den Meistern des Trecento und jenen des Cinquecento.

Die Entwicklung von Giotto bis zu Tizian hatte sich damals nicht sprunghaft, sondern in organischem, folgerichtigem Zusammenhange vollzogen, die Kunstweise eines jeden neuen Meisters baute sich auf der eines älteren auf. Nicht anders war es aber auch jetzt; wenn freilich mancher den Eindruck empfangen haben will, als ob in diesem Jahrhundert, insbesondere in dessen zweiter Hälfte, allzu jähe Wandlungen von einem Gegensatz zum andern unvermittelt eingetreten seien. Diese nur scheinbare Sprunghaftigkeit erklärt sich jedoch daraus, daß eine Gestaltung, die damals durch drei Jahrhunderte sich hinzog, jetzt in einem Drittel der Zeit verlief. Jedes Geschlecht hatte kaum mehr als eine Wandlung zu beobachten und mit dieser sich abzufinden, bei dem stürmischen Werdegang der Neuzeit erlebte man in paar Jahrzehnten einige rasche Wechsel des „Modernen". Ich sage: des Modernen und nicht der Neuerungen, denn der Gehalt des jeweilig Modernen ist keineswegs immer neu gewesen. Gar manches, was als neue Errungenschaft erschien, war tatsächlich schon früher vorhanden und nur wieder gefunden oder richtiger gesagt, erst in das rechte Licht gerückt worden. Diese Erkenntnis, daß auch das Aller-Modernste in seinen Grundzügen schon dagewesen sei, jede neueste Entwicklung in der Vergangenheit wurzle, und gar mancher angestaunte Entdecker seinen Vorgänger habe, die nur von ihrer Zeit nicht gewürdigt und später vergessen wurden, war den Eingeweihten und mit der Entwicklungsgeschichte Vertrauten längst nicht fremd. Weiteren Kreisen wurde sie vermittelt durch die Jahrhundert-Ausstellungen (1900 in Paris, 1906 in Berlin), die eine lehrreiche Übersicht über die Kunstschöpfungen auch jener Zeitabschnitte boten, die man bisher wenig beachtet oder wieder vergessen hatte. Allerdings kam bei diesen Ausstellungen nur die Malerei zur vollen Geltung; und insofern gaben sie kein vollständig erschöpfendes Bild der Kunstentwicklung, immerhin jedoch umfassende Aufklärung über deren Richtungslinien, die für die Wege aller Künste bestimmend waren.

Die Führung war seit Mitte des 18. Jahrhunderts an Frankreich übergegangen, obwohl dieses gerade in der Malerei früher keine besondere Rolle gespielt hatte. Auch jetzt lag nicht so sehr in einer überragenden Bedeutung seiner Künstler und Meister, als in seiner politischen Machtstellung der Grund, daß er tonangebend auch in der Kunst war. Überragende Geister hatten eben die anderen Länder gleichfalls nicht aufzuweisen; in Italien blühte nur die Handfertigkeit, die man hier am besten erlernen konnte; Spanien hatte seine künstlerische Zeugungskraft in Velasquez, Murillo und Goya erschöpft; England begann erst sich eine selbständige Kunst zu schaffen; Deutschland und die Niederlande standen aber zu sehr im Banne der französischen Art, die das höfische und gesellschaftliche Leben beherrschte, als daß sie hätten aufkommen können.

Dennoch waren die ersten Regungen zu einer Wandlung eigentlich in den Niederlanden und in England zu verspüren, und nur dem Umstand, daß es sich in Frankreich hierbei um ein Wiederaufleben von Neigungen handelte, für die im 17. Jahrhundert Poussin gewirkt hatte, ist es zuzuschreiben, daß man auch den Ursprung der neuen Richtung, des Klassizismus, nach Frankreich zu verlegen pflegt. Tatsächlich hatte in England schon seit 1730 der klassische Geist in der Baukunst sich durchgesetzt, und noch etwas früher war in Holland die Anschauung verkündet worden, daß die reinste Naturwahrheit nur in der edlen Formensprache der Antike ausgedrückt werden könne.

Europa war jedoch seit dem 17. Jahrhundert gewöhnt, von Frankreich die Vorschriften in allen gesellschaftlichen und Kultur-Angelegenheiten zu empfangen, nur was dort Geltung erlangt hatte, wurde der Würdigung wert befunden. Diese Vormachtstellung, die der glänzende Hof der Bourbonen errungen hatte, änderte sich auch nicht, als die Revolution eingetreten war. Im Gegenteil, sie dehnte den Einfluß französischen Geistes, der bisher

mehr auf die höfischen und als vornehm geltenden Kreise gewirkt hatte, auch auf die Volksschichte aus, die durch geistigen Adel emporzukommen strebte. Gerade die französische Revolution hatte aber soviel in Äußerlichkeiten, Formenkram und Ausdrucksweisen die Antike nachgeäfft, daß es zu wundern gewesen wäre, wenn diese nicht auch in der Kunst das Vorbild abgegeben hätte. Sobald aber in Frankreich eine Richtung herrschend geworden war, drang sie auch überall durch, und es ist daher die Anschauung erklärlich, daß der „Klassizismus", der um die Wende des Jahrhunderts die Kunst, vor allem aber die Malerei kennzeichnete, von Frankreich ausgegangen sei.

Klassizismus. „Im Anfange war der Klassizismus, und dieser ging von Frankreich aus" — mit etwa diesen Worten könnte man die Geschichte dieses Zeitraumes einleiten. Der erste Teil des Satzes ist allgemein giltig, der zweite nur mit der Beschränkung richtig, daß Frankreich auch noch um die Wende des Jahrhunderts für die europäische Welt die „tonangebende" Macht war. Die Richtung zum Klassizismus hin war aber in den übrigen Gebieten schon selbständig eingeschlagen worden, und man könnte sogar mit einiger Berechtigung den Satz aufstellen, daß sie mehr von England aus als von Frankreich gefördert wurde. Thatsache ist, daß in letzterem Lande seit Poussin die klassizistischen Neigungen niemals ganz verschwunden waren und immer wieder sich regten, nicht minder steht aber auch fest, daß im 18. Jahrhundert die Engländer am entschiedensten denselben Ausdruck gaben.

Es ist wohl am Platze, den Begriff des Wortes „Klassizismus" etwas zu erläutern, das man leider gebrauchen muß, da der Deutsche keinen besseren Ausdruck dafür gefunden hat. Die mehr selbstbewußten Franzosen sprechen von einem „Empirestil" (Stil des Kaiserreichs), eine Bezeichnung, die allerdings nicht ganz zutreffend ist, denn der Stil entstand lange, bevor Napoleon sich die Kaiserkrone auf das Haupt setzte; allerdings hat er unter ihm seinen Triumphzug durch ganz Europa gehalten. In seinem Wesen deckt sich der „Klassizismus" eigentlich vielfach mit der „Renaissance", auch er besteht in der Wiederaufnahme der strengeren antiken Formensprache, und man könnte ihn somit auch als eine Rückkehr zu der Kunstauffassung der Frührenaissance bezeichnen, nur daß man inzwischen infolge gründlicherer Studien mit der eigentlichen Antike noch mehr vertraut geworden war. Wie viel die Entdeckungen in Pompeji (seit 1748) hierzu beigetragen haben, wurde bereits erwähnt; einen nicht minder großen Einfluß hatten aber auch die Forschungen der Engländer Stuart und Revell, welche 1751—54 die Ruinen von Athen durchforschten und ihre Ergebnisse in dem Werke „Altertümer Athens" veröffentlichten. Wir finden daher auch in dem „Klassizismus" wieder zwei Strömungen: die eine holt sich ihre Anregungen von den Denkmälern der römischen Kunst, die andere von jenen auf griechischem Boden, und man kann sie daher auch als „neulateinische" und „neuhellenische" unterscheiden.

Die Hauptsache bleibt aber doch immer, daß man in der Antike das unübertroffen Vorbildliche sah, aus ihr die Gesetze des künstlerischen Schaffens und der Schönheit ableiten wollte und die Beobachtung der Natur mehr nur als ein Hilfsmittel betrachtete, das man zum Berichtigen wohl brauchen konnte, aber nicht als maßgebenden Leitfaden benutzen sollte. Man strebte wohl die „Wahrheit" an, glaubte aber für den Ausdruck derselben sich jener Sprache bedienen zu müssen, in welcher die Alten so schön und treffend das „Wahre" verkündet hatten. Das Einseitige dieser Anschauungen liegt klar zu Tage. Wohl bleibt die „Wahrheit in der Natur" immer die gleiche, unveränderliche, aber der Grad der Erkenntnis und des Verständnisses derselben ist veränderlich, es wechselt die Auffassung je nach dem geistigen und sittlichen Gehalte der Zeit, und folgerichtig ergiebt sich, daß die Form, in welcher diese Auffassung zum Ausdruck gebracht werden soll, auch veränderlich ist, weil sie letzterer sich anpassen muß. In Kürze läßt sich dies verdeutlichen, wenn ich sage: ebenso wenig wie man ein neuzeitliches wissenschaftliches Werk, einen modernen Roman oder gar eine Zeitung in „klassischem" Latein oder Griechisch schreiben könnte, vermag man mit der antiken Kunstsprache allein auszukommen, um die Natur und Wahrheit nach unserer heutigen Anschauung und unserem Empfinden wiederzugeben. Der

Klassizismus konnte nur zwischen zwei Abgründen seinen Weg nehmen: entweder mußte er den neuzeitlichen Inhalt der antiken Form anpassen, das hieß aber die Wahrheit wenigstens teilweise opfern, oder er reichte mit der Formensprache nicht aus und wurde daher unzulänglich im Ausdruck, also auch wieder nicht genügend wahr. Daß man dies wohl fühlte, zeigt sich eben darin, daß man doch auch die Natur zur Ergänzung und Berichtigung heranzog.

In der Schilderung der früheren Zeiträume wurde ausgeführt, wie der Kampf zwischen dem „Naturalismus" und der „Antike" sich immer wiederholte; er war stets das Vorspiel einer wirklichen Erneuerung der Kunst. Diese stand auf einem Höhenpunkte, sobald der Kunstgeist der Zeit seinen ureigenen Ausdruck für die Auffassung der Natur, für die Wiedergabe der Gedanken und Empfindungen des jeweiligen Geschlechtes gefunden hatte; erlahmte derselbe, dann vermochte er auch mit der Form nicht mehr dem Gehalte zu entsprechen, es trat das ein, was man „Verflachung" und „Manier" zu nennen pflegt: die Anwendung herkömmlicher Ausdrucksmittel ohne innerliche Anteilnahme an dem Stoffe. Die Rückkehr aus einer solchen Versumpfung erfolgte jedoch stets auf dem Wege der „Antike", diese war die Krücke, mit deren Hilfe man wieder gehen lernte, und darin liegt auch deren große geschichtliche Bedeutung. Die „reinen Naturalisten", welche den Kampf aufnehmen wollten, hatten zu Beginn solcher Wandlungen keinen Erfolg, sie konnten erst zum Siege gelangen, wenn die Klassizisten ihnen vorher die Bresche gebrochen hatten.

Dieser Vorgang wiederholte sich auch jetzt. Die Barockkunst hatte sich erschöpft oder richtiger gesagt, sie war unzeitgemäß geworden; die schwachen Künstler waren in „Manier" verfallen und daher außer stande, mit den überlieferten Ausdrucksmitteln dem neuen Zeitgeiste gerecht zu werden, der den Geschmack an der Ueppigkeit und Ueberschwänglichkeit der Formen verloren und nach Einfachheit sich zu sehnen begonnen hatte.

Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts begegnen wir jenen geistigen Regungen, welche das sogenannte „Zeitalter der Aufklärung" kennzeichnen. Die Macht der Kirche über die Geister sank, und die Philosophie, welche die „reine Vernunft" an Stelle der Religion zu setzen suchte, gewann einen Einfluß, wie sie ihn vorher nie besessen hatte. Der Jesuitenorden, die zuverlässigste und mächtigste Garde des Papsttums, wurde 1773 vom Papste selbst aufgehoben. Die französischen Philosophen hatten den Grundsatz entwickelt, daß die Seele nur ein Teil des Körpers, der Mensch also ein durchwegs leibliches Wesen sei; der Engländer Hume erklärte, das Christentum sei nur durch Vernichtung aller Vernunftgrundsätze annehmbar, und auch Kant wollte die religiösen Lehren aus dem menschlichen Wesen heraus entwickeln. Die unumschränkten Herrscher nahmen gewaltige Umwälzungen im staatlichen Leben vor und entwickelten fortschrittliche Gedanken, welche ganz neuzeitlich anmuten: der „Staat" sollte alles, Weltliches und Geistliches, beherrschen und im Staate das „Volk" alles gelten, allerdings nicht frei und selbständig, sondern bevormundet von dem fürsorglichen Fürsten. Jetzt erst wurden die Bollwerke der mittelalterlichen Weltanschauung und Staatsordnung gründlich zerstört. Da im schärfsten Gegensatz zu diesem Mittelalterlichen das Antike stand, so kam dieses umsomehr zu Ehren, in den römischen Einrichtungen und Sitten sah man wieder Mustergiltiges und Vorbildliches. Hatten die unumschränkten Herrscher die römischen Imperatoren (Kaiser) zu Vorbildern genommen, so wurde für die französischen Revolutionsmänner die antike „Republik" das „Ideal", man äffte bis zur Lächerlichkeit antikes Wesen nach, und die Pariserinnen kleideten sich in „griechische" Gewänder. Ich habe hier nur wenige Züge hervorgehoben, immerhin lassen sie erkennen, daß sie mit dem „klassischen" Zug in der Kunst übereinstimmen. Man ersieht aber auch, daß die Gestaltung der Dinge in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts viel Verwandtes mit jener zur Zeit der Renaissance hat.

Die Romantiker. Schon vor dem Zusammenbruch des französischen Weltkaisertums hatte der Zeitgeist sich gewaltig verändert; die Schwärmerei für die antike Gesellschaftsordnung, für das Weltbürgertum und die blos verstandesmäßige Auffassung aller Dinge des Zeitalters der „Aufklärung" verschwand allmählich. Napoleons Gewaltherrschaft hatte

das Erwachen des volklichen Bewußtseins allenthalben, insbesondere auch bei den Deutschen herbeigeführt, man erinnerte sich wieder der glänzenden Vergangenheit der eigenen Heimat; das Gemüt und damit auch das Religiöse traten wieder bestimmend hervor. Auf allen geistigen Gebieten zeigt sich diese Wandlung. Beethovens vertiefte Innerlichkeit, welche die höchsten Gedanken und die zartesten Empfindungen der Seele mit sinnigem Ernst erfaßt, steht in scharfem Gegensatz zu der leichten, gefälligen Heiterkeit Mozarts, welche das Sinnliche verklärt. Die Dichtkunst wendet sich an das Vaterlandsgefühl und die in der Volksseele schlummernden Empfindungen, sucht die Stimmungen des Gemütes, die Träume der Einbildungskraft zum Ausdrucke zu bringen, sie wollte, um mit Schlegel zu sprechen, den „gottverlassenen Vernunftkultus wieder in den Tempel der wahren gotterfüllten Gemütsandacht zurückführen". Dem volksfremden römisch-griechischen Altertum stellte man das deutsche Mittelalter, dem antiken Heidnischen das Christentum gegenüber; aus den luftigen Höhen gedanklicher Vorstellung eines allgemeinen „idealen" Menschentums stieg man wieder zu dem Volke herab, in dessen Leben man das wahrhaft Dichterische suchte. Man bezeichnet diese geistige Richtung mit dem Worte „romantisch", weil sie das Unsinnliche, das im Gefühl, in der Einbildungskraft Lebende, über das Sinnliche, den Glauben über die vernunftmäßige Erkenntnis stellte, im Märchenhaften und Wunderbaren schwelgte. Im Grunde genommen wurzelte sie aber weit mehr in der Wirklichkeit als die „klassische" Auffassung, die ihre Welt aus Vorstellungen künstlich aufbaute, während die Romantiker die ihre auf die thatsächlich vorhandenen Regungen des Volksgemüts gründeten. Darum vermochte sie auch volkstümlich zu werden und weitere Kreise als blos jene der Hochgebildeten für das Dichterische empfänglich zu machen. Man schelte und schmähe die „Romantiker" nicht, weil auch bei ihnen Verirrungen und Auswüchse sich finden; sie haben sich um das deutsche Volk große Verdienste erworben, indem sie das volkliche Bewußtsein und die Gefühlsseiten des deutschen Wesens pflegten. Wenn man der Richtung vorwirft, daß sie die Thatkraft einlullte und einseitig nur die Empfindung berücksichtigte, die Geister in traumhafte Unklarheit versenkte, so darf man nicht vergessen, daß die Zeitverhältnisse nach Beendigung der Franzosenkriege einer Bethätigung von Thatkraft und Kritik nicht günstig waren, wohl aber durch die Pflege der Erinnerungen an die Vergangenheit allmählich jene Zeit vorbereitet werden konnte, in der das Volk auch wieder seiner alten „Stärke und Kraft" bewußt wurde.

Für die Kunst, insbesondere aber für die Malerei, mußte eine solche geistige Richtung ungemein förderlich sein, deren bezeichnende Grundzüge ja mit den Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen zusammenstimmten; insbesondere aber war sie geeignet, der deutschen Eigenart wieder zum völligen Durchbruch zu verhelfen. Mi[illegible]em Auftreten der „Romantiker" begann auch eine „Renaissance": die „Wiedererweckung [illegible]er germanischen Kunst" zum neuen Leben; sie haben derselben die Bahn eröffnet, auf welcher sie zur glänzenden Höhe der Vorherrschaft emporschreiten konnte.

Der Naturalismus. Beide Richtungen, die „klassizistische" und die „romantische", bestanden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunders nebeneinander; keine konnte die andere gänzlich verdrängen. Die erstere behauptete jedoch ihre Vorherrschaft bis ungefähr 1820, während die Blütezeit der letzteren in die Jahre 1830—50 fällt. Während derselben bereitete sich aber bereits der Umschwung vor, der zur wirklich „modernen" Kunstauffassung führte, und zwar auf dem Wege des sogenannten „Naturalismus". Es fehlte nicht an Künstlern, welche die Anlehnung an Vorbilder, sei es nun solche der Antike oder des Mittelalters, für überflüssig erachteten und anstatt aus künstlerischen, richtiger gesagt: aus kunstgeschichtlichen Ueberlieferungen, aus der Natur und dem Leben selbst, kurz aus der Wirklichkeit die ihre Kunstweise bestimmenden Grundsätze schöpfen wollten. Immer nachdrücklicher wurde auf selbständige Beobachtung und genaues Studium der Natur Gewicht gelegt; das Streben, sich aus dem Banne des Herkömmlichen und von den Regeln der Schulen zu befreien, trat in immer weiteren Kreisen hervor. Auch die äußeren Verhältnisse gestalten sich günstig für die bildenden Künste; hochsinnige Fürsten, wie König Ludwig I.

von Bayern, und Regierungen fördern sie, die Künstler finden Beschäftigung, und auch die Kunstfertigkeit wird ausgebildet. Es fehlt nur noch dem Zeitgeiste der Zug nach dem Großen, der geistige Gesichtskreis ist noch beschränkt, die Freiheit der Gedanken gebunden.

Dies ändert sich mit Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; an die politischen Umwälzungen des Jahres 1848 knüpft sich eine völlige Umgestaltung des ganzen Lebens, jetzt erwacht der eigentliche „Geist des 19. Jahrhunderts". Ich will nur einige Punkte berühren, welche auch für Kunstentwicklung wichtig wurden. Das volkliche Bewußtsein kommt allenthalben auch bei den kleinsten Volksstämmen zum Durchbruch und fördert den Wettbewerb in der Kultur; wir sehen daher auch bei verschiedenen, bisher an der Kulturarbeit unbeteiligt gewesenen Völkern auch eine durch volkliche Eigenart gekennzeichnete eigene Kunst sich entwickeln. Der schärferen Betonung des Volklichen und Heimatlichen gegenüber, die überall zu Tage tritt, bewirkt der hochentwickelte Verkehr einen regeren Austausch der Erkenntnisse und Erfahrungen. Es ist jetzt den Künstlern ein Leichtes, fremde Kunststätten zu besuchen; bedeutende Kunstwerke werden auf Rundreisen von Ort zu Ort gesendet, die internationalen Kunstausstellungen gestatten, sich über die Entwicklung der Künste auch der fremden Völker zu unterrichten. Die Folge davon ist: man lernt von einander, ohne seine Selbständigkeit aufzuopfern. Die allgemeine Zunahme des Volkswohlstandes bringt es mit sich, daß nicht nur für öffentliche Zwecke der Bedarf an Kunstwerken sich steigert, sondern auch in privaten Kreisen ein solcher sich entwickelt. Das Verständnis für die Kunst nimmt zu, und der Gradmesser hierfür: das Kunstgewerbe, zeigt gegen Ende des Jahrhunderts sich auf einer bewundernswerten Höhe; künstlerischer Geschmack ist tief ins Volk gedrungen. Auch neue Aufgaben werden infolge der ganzen Kulturentwicklung den Künsten gestellt. All dies erklärt es hinlänglich, daß eine „neue" Kunstrichtung entstehen, aus inneren und äußeren Gründen ein „Aufschwung" eintreten mußte.

Wie ich schon oben bemerkte, hatte sich in der Malerei der Zug nach dem „Naturalismus" schon lange vor 1850 geltend gemacht; er beschränkte sich in der Figurenmalerei jedoch wesentlich auf die Formbehandlung — deutlicher gesagt: man bildete die Gestalten wirklichkeitstreuer und idealisierte weniger, und nur in der Landschaftsmalerei kam man der vollen Naturwahrheit ziemlich nahe. Dagegen blieb noch die Anschauung vorherrschend, daß das wirkliche Leben der Gegenwart kein der „hohen" Kunst würdiger Gegenstand sei; der Vorwurf, den man behandelte, sollte wenigstens „ideal" sein, zum mindesten der dargestellte Vorgang über die gemeine Wirklichkeit etwas „erhoben" erscheinen. Die Bildner glaubten, auch Standbilder ihrer Zeitgenossen nur in antikem Gewande oder schlimmstenfalls mit einem malerischen Mantel „drapiert" gestalten zu dürfen; die Genremaler steckten ihre Figuren in alle möglichen Gewandungen der Vergangenheit, und wenn sie „Bauern" malten, so mußten diese mindestens in frischgewaschenem „ästhetischen" Sonntagsstaat erscheinen; kurz, man konnte das Leben nur in der Erscheinungsform lebender Bilder, bühnenmäßig angeordnet und verfeinert, wiedergeben.

Noch in einem zweiten Punkte war man in dem Banne des Herkömmlichen befangen, nämlich hinsichtlich der Farbengebung. Hierin blieben die alten Meister die maßgebenden Vorbilder; nur von ihnen glaubte man die Farbenkunst lernen zu können. Die einen hielten sich an die Quattrocentisten oder die Venetianer, die anderen an Rubens oder Rembrandt, immer aber galt es gewissermaßen als Gesetz, daß auch die neuen Bilder nur in den Farben der alten gemalt werden könnten.

Die „moderne" Kunst. In der Befreiung von diesen zwei Anschauungen lag nun der Fortschritt, bestand die Grundlage der „modernen" Kunst. Ueber die bloße Naturtreue in der Formbildung der Einzelheiten kam man zur vollen Wirklichkeitstreue des Ganzen, das heißt zur Wiedergabe der Erscheinungen, wie sie wirklich sind, ohne jede Idealisierung oder künstliche Anordnung, und zwar in den „wahren Farben" der Natur. Bisher waren nur zwei grundsätzliche Richtungen hinsichtlich der Farbengebung in Geltung gewesen. Die eine ging davon aus, daß die Farbenzusammenstimmung (Harmonie) eines Grundtones bedürfe, nach welchem alle anderen Einzelfarben abgetönt oder gestimmt werden. Die

andere gab die Eigenfarben (Lokalfarben) der Gegenstände, also die wahren oder natürlichen, vermochte aber nicht, dieselben zusammenzustimmen; sie standen unvermittelt nebeneinander und wirkten daher hart. Es handelte sich nun darum, die Wahrheit der Eigenfarben festzuhalten und doch jene Zusammenstimmung zu erzielen, wie sie thatsächlich in der Natur erscheint. Dazu bedurfte es nur der Entdeckung, daß das natürliche Sonnenlicht, wie es in der Natur waltet, den Eigenfarben eine bestimmte Tönung (einen „Tonwert") verleihe, und daß in Wirklichkeit dann diese gleichzeitigen Tonwerte zusammenstimmen. Es läßt sich dies vielleicht in folgendem Satze verdeutlichen. Eine Wiese ist grün und ein Ziegeldach rot; dasselbe Grün und Rot erscheint dem Auge jedoch in verschiedenen Tönungen, je nachdem es Morgen, Mittag oder Abend ist, die Sonne von wolkenlosem Himmel herabstrahlt oder durch Wolken verhüllt ist. Das Grün am Morgen mag vielleicht saftiger und kraftvoller erscheinen, als in der Mittagssonnenglut, das Rot im Abendlichte weniger grell; die betreffenden Farbentöne würden aber nicht zusammenstimmen, dies ist nur der Fall, wenn man die gleichzeitigen wählt. Dies ist der Hauptgrundsatz und die wertvollste Errungenschaft der modernen Farbenkunst.

In der Entwicklung derselben lassen sich verschiedene Stufen unterscheiden. Zunächst begnügt man sich mit der einfachen Wiedergabe der Natur, einer getreuen Darstellung der wirklichen Erscheinung (Realismus); als man hierin die völlige Sicherheit erlangt hatte, konnte man einen Schritt weiter gehen und die Wirklichkeit nach dem Eindrucke, den sie auf das persönliche Empfinden des Künstlers gemacht hatte, selbständig wiedergeben (Impressionismus). Auf der letzten Stufe endlich gestattete die gewonnene Beherrschung der Ausdrucksmittel, selbstschöpferisch vorzugehen, aus der eigenen Einbildungskraft heraus eine Welt zu schaffen, welche alle Eigenschaften der Wirklichkeit besitzt, obwohl sie erdacht und erfunden ist. Dies ist der „moderne Idealismus", die Farbendichtung der Neuzeit.

Malerei. In den vorstehenden Ausführungen über die Entwicklung der Kunstrichtungen im 19. Jahrhundert ist eigentlich so sehr auf die Malerei Bezug genommen, daß es den Eindruck machen könnte, es sei dies die einzige Kunst oder für die anderen Künste gälten jene Wandlungen nicht. Späterhin werde ich zeigen, daß auch Bildnerei und Baukunst ihre klassische, romantische und realistische Zeit hatten; für jetzt will ich nur bemerken, daß in der Tat im ganzen Jahrhundert bis heute die Malkunst den Vorrang vor ihren Schwesterkünsten hat und als Führerin auftritt, da sich in ihr die jeweilige allgemeine Richtung des Kunstgeistes oder kürzer gesagt, die Zeitströmung am deutlichsten kundgibt. In früheren Zeiten war, wie ja aus der ganzen Geschichte zu ersehen ist, diese Führerrolle den anderen Künsten zugefallen; in erster Linie meist der Baukunst, die ja beispielsweise für den romanischen und gotischen „Stil" entscheidend ist. In ihrem Gefolge hatte wieder die Bildnerei den Vortritt, ja rückte zeitweilig — im Altertum — fast an die erste Stelle; die Malerei war lange mehr nur Dienerin der Baukunst, um deren Werk zu schmücken.

Die Gründe, weshalb die Malkunst in unserer Zeit „führend" geworden ist, sind mannigfacher Art. Zum Teil ist es ein Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung, und man könnte sagen, daß nicht zum wenigsten die Niederländer hierzu beigetragen haben. Baukunst und Bildnerei sind „monumental" und bedürfen der Öffentlichkeit; für das „Haus" aber kann auch die Malerei sorgen, seit die Tafelbilder aufgekommen sind. Im Altertum und Mittelalter waren es in erster Linie die Gemeinwesen, von denen die Kunstpflege ausging; Staaten, beziehungsweise die Fürsten als Träger der Staatsgewalt, die Städte, die Kirche, die Körperschaften ließen Kunstwerke entstehen, die wieder für das Gemeinwesen bestimmt und dem allgemeinen Genusse zugänglich waren. Schon der Umstand der Dauerhaftigkeit und Öffentlichkeit, der den Schöpfungen der Baukunst und Bildnerei eignet, mußte diesen die Bevorzugung sichern. Ihre Werke trugen daher auch weit mehr dem allgemeinen Geiste der Zeit und des Volkes Rechnung, dem sie sichtbaren Ausdruck gaben, und da die Wandlungen des Volksgeistes sich langsam vollziehen, so zeigten damals die Künste auch eine größere Stetigkeit und bedächtigere Entwicklung. Den Anstoß zur letzteren geben stets starke künstlerische Persönlichkeiten, es bedarf aber immer einiger Zeit, bis die gesamte Volksmasse — nicht bloß einzelne Schichten — der Bewegung

folgt, oder anders gesagt, bis eine neue Kunstauffassung zur allgemeinen Richtung werden kann. Wir sehen nun, daß in der früheren Zeit die Kultur einen weitaus einheitlichen Charakter als Inbegriff der Gesamtstimmung aller Volkskreise trug, weil der einzelne nicht so sehr hervortreten und über die anderen sich erheben konnte. Heute findet man eine hochgesteigerte Kultur der Einzelnen, während die Gesamtheit einer einheitlichen Stimmung entbehrt, so daß man fast von Unkultur sprechen kann; daher es auch an einem „Stile" in dem Sinne, wie es früher der Fall war, fehlt, weil eben der „Stil" immer der Ausdruck der Kultur der Gesamtheit ist.

Mit dem Aufkommen der größeren Geltung der Einzelpersönlichkeit gegenüber der Gesamtheit mußte sich natürlich auch die Stellung der Kunst ändern. Sobald auch der einzelne für sich Kunstwerke beschaffen wollte und konnte, und dabei selbstverständlich auch seinen Geschmack berücksichtigt zu sehen verlangte, mußte eine größere Beweglichkeit eintreten. Mit diesem Umstande, daß jetzt die hohe Kunst auch für Private, für das Haus der reichen Bürger, schaffen konnte, hängt nun das Hervortreten der Malerei innig zusammen, denn diese ist am leichtesten in der Lage, das Einzelnbedürfnis zu befriedigen. Ein monumentales Bauwerk oder bedeutsame Schöpfungen der Bildnerei für sich herstellen zu lassen, ist einem Privatmanne nicht leicht möglich, wohl aber kann er sich Gemälde kaufen und damit sein Heim schmücken. Wie ich schon erwähnte, ist die holländische Malkunst ganz wesentlich dadurch beeinflußt worden, daß sie für das Bürgerhaus zu schaffen hatte. Seit dem 17. Jahrhundert trennten sich immer mehr die Wege der Baukunst und der Bildnerei einerseits, die monumental blieben, von jenen der Malerei, die in die Häuslichkeit eindrang. Dies sicherte ihr auch eine größere Teilnahme, ja, man könnte fast sagen, daß gar viele, wenn sie von Kunst reden, dabei nur die Malerei im Sinne haben, und Werke der anderen Künste nicht zu würdigen wissen, diesen oft geradezu verständnislos gegenüberstehen. Daraus erklären sich auch die Geschmacklosigkeiten, denen wir während einer langen Zeit des 19. Jahrhunderts im Bauwesen begegnen.

Die Malerei in Frankreich. Noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts gab es in Frankreich eigentlich keine bodenständige Malkunst von selbständiger Eigenart. Man war ganz von Italien abhängig, woher man auch die Meister berief, wenn Hof und Kirche Bedarf an Kunstwerken hatten. Auch dann, als man nicht bloß mit der „Einfuhr" sich zu begnügen begann, sondern selbständig Wege einzuschlagen versuchte, holten die Franzosen sich ihre Schulung in Italien und ihre Vorbilder aus der Antike. Der „klassische" Grundzug ging daher auch im 18. Jahrhundert der französischen Malerei niemals verloren; er tritt selbst in den Werken eines Claude Lorrain und Greuze zutage, die doch Natur- und Lebenswahrheit zu geben sich bemühten. Eines aber hatten jetzt die Franzosen gewonnen, eine verfeinerte, von ihrem eigenen Geiste erfüllte Kunstfertigkeit, mit der sie dem Geschmacke der Zeit besser entsprechen konnten, als die mehr ins handwerkliche Fahrwasser geratenen Italiener. Es handelte sich also gewissermaßen nur darum, den barocken Firnis abzustreifen, und es mußte der Klassizismus, der ja dem ganzen romanischen Völkerkreise wesensverwandt ist, wieder zum Vorschein kommen. Den Anstoß dazu gab die Bewegung der Geister, welche zu der Revolution und damit zur gründlichen Umwälzung auf allen Gebieten führte, und ihrer Natur nach eine Feindin der Schmuck-Kunst des Barocks sein mußte, die Dienerin und Verherrlicherin des verschwenderischen Königstums gewesen war. Die edle Einfachheit der Antike mußte den führenden Geistern der Revolutionszeit um so mehr als „demokratisch", und der Schlichtheit des Volkes angemessen, erscheinen, als man ja auch in den römischen und griechischen Republiken die idealen Vorbilder eines Freiheitsstaates sah. Nur die „reine" Antike konnte nach dieser Auffassung die echte und reine republikanische Kunstform bieten. Der Meister für diese fand sich in Jaques Louis David (1748—1825), der in der üblichen akademischen Schule ausgebildet, für zwei, antike Stoffe behandelnde Gemälde, Preise erhielt, die ihn in Stand setzten, nach Rom zu gehen. Hier gab er sich ganz dem Einfluß der Antike hin, in der er das Kunstideal erfüllt sah. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er als Mitglied in die Akademie aufgenommen, und erregte 1785 mit seinem berühmt gewordenen Bilde „Schwur der Horatier" eine ungeheure Begeisterung, die zwar weniger den künstlerischen Eigenschaften als vielmehr dem Geiste des Gemäldes galt, aber doch dem Maler wie dessen Kunstrichtung mit einem Schlage die Vorherrschaft verschaffte. David, der sich den Revolutionsmännern ange-

schlossen hatte und politisch eifrig tätig war, blieb während der ganzen Zeit der Republik der tatsächliche Leiter und Herrscher der Kunstinstitute, die in Frankreich mehr als anderswo vom Staate abhängen, und behielt seinen vollen Einfluß auch unter Napoleon bei, dessen Leib- und Hofmaler er wurde. Es ist wohl verständlich, daß ein Mann in einer solchen Stellung, wie sie David über zwanzig Jahre lang innehatte, ein Mann, der über die Gunst der Staatsgewalt verfügte, einen Zulauf von Schülern haben mußte, und dadurch weit über seine eigene Zeit hinaus wirken konnte. Mehr als 400 Schüler soll er ausgebildet haben, die seine Kunstweise bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus vertraten. David, der die Gestalten seiner Bilder nach antiken Standbildern zu zeichnen pflegte, ehe er sie bekleidet malte, huldigte dennoch in seinen Personenbildnissen der Natürlichkeit, daher diese auch unserem heutigen Geschmack als die besten und wertvollsten Schöpfungen des Meisters erscheinen. Ein bleibendes Verdienst erwarb er sich aber dadurch, daß in seiner Schule die Kunstfertigkeit in vollendeter Weise ausgebildet wurde, was bis in die neueste Zeit nachwirkte und den Franzosen ihre Überlegenheit verschaffte.

Die klassizistische Richtung vertrat unter den Nachfolgern Davids am reinsten Jean August Ingres (1780—1867), der alles Gewicht auf die Zeichnung legte und der Farbengebung — in der er übrigens Raphael folgte — nur geringere Bedeutung beimaß. In seinem berühmtesten Gemälde, der „Quelle", schuf er für lange Zeit den Franzosen ein Vorbild für die Wiedergabe des nackten weiblichen Körpers. Ganz ohne Widerspruch war aber Davids Auftreten nicht geblieben, wenn auch die Gegner gegen den ungeheuren Einfluß des Meisters nicht leicht aufkommen konnten. Der schärfste Widersacher Davids war der gleichzeitig wirkende Pierre Paul Prudhon (1758 bis 1823), der zwar im allgemeinen auch auf dem Boden der Renaissancekunst stand, aber gegenüber David, dem die antike Bildnerei für die Formgebung maßgebend war, im Geiste Correggios das rein Malerische, und daher auch die Farbe pflegte. Dagegen schlug einer der besten Schüler Davids bereits eine nach dem Realismus hin abweichende Richtung ein, nämlich Antoine Jean Gros (1771—1835), der in einer langen Reihe von Gemälden Napoleons Schlachten und Siege behandelte. Seine Bilder zeichnen sich sowohl durch Lebendigkeit des Ausdrucks, wie auch durch kräftigere Farbe aus und übertreffen in jeder dieser Richtungen die Werke der beiden Vorgenannten. Noch stärker trat der realistische Zug hervor in den Werken von Theodore Géricault (1791—1824), der mit seinem Bilde „Das Floß der Medusa" (Schiffbrüchige auf dem Ozean treibend, winken einem fernen Schiffe) ungeheures Aufsehen erregte. Es geschah ja zum ersten Male, daß ein gewöhnliches Tagesereignis, bei dem es sich um einfache Matrosen handelte, im „heroischen Stile" dargestellt wurde. Man war bisher gewohnt, wohl Geschichts-Vorgänge, die Abenteuer der antiken Götter und Göttinnen, erdachte Schäferszenen und dergleichen in Gemälden großen Formates dargestellt zu sehen, und hatte die namentlich von den Holländern, sowie von Greuze und seinem Kreise gepflegte Sittenbildmalerei als eine Kunstgattung zweiten Ranges betrachtet; es erschien daher als eine kühne Neuerung, daß ein tragischer Vorgang aus dem wirklichen Leben zum Vorwurf eines monumentalen Bildes gemacht wurde. Géricault starb bald nach dem Erscheinen jenes Hauptwerkes (das 1819 im Salon ausgestellt worden war), mit dem er der sogenannten „romantischen" Schule den ersten Triumph errungen hatte. Zum vollen Siege verhalf dieser aber Eugene Delacroix (1799—1863), der gleichwie Géricault ein Schüler Guérins gewesen war. Letzterer ist neben David ein Hauptvertreter der klassizistischen Richtung — seine Gemälde behandeln fast ausschließlich Stoffe aus der antiken Geschichte mit großem Pathos — für die er als Direktor der französischen Akademie in Rom eifrig wirkte. Zu seinem Schmerze mußte er sehen, wie gerade seine besten Schüler die Fahnenträger und Begründer der neuen Kunstweise wurden, die der seinen stracks entgegengesetzt war. Delacroix hatte schon 1822 mit seinem Bilde „Die Dante-Barke" (Dante und Virgil über den See der Hölle fahrend) sein hervorragendes Können gezeigt, und einen starken Erfolg errungen, der aber noch weit übertroffen wurde durch jenen des Gemäldes „Das Gemetzel auf Chios" (1824), der zugleich eine vollständige Niederlage der David-Schule bedeutete. Die Wandlung war nach jeder Richtung hin eine vollständige. Der Stoff wurde nicht mehr dem antiken Leben und Sagenkreise entnommen, sondern mit Vorliebe aus Dichtungen des Mittelalters und der „Romantiker" — daher auch die übliche Bezeichnung „romantische" Schule — in der ganzen Auffassung strebte

man nicht mehr nach glatter, „idealer" Schönheit, sondern nach lebensvollem, scharfe Gegensätze hervorhebendem Ausdruck, vor allem aber wurde in der Farbengebung eine neue Bahn eingeschlagen, wobei nicht mehr die kühle Art der klassischen Italiener, sondern Rubens zum Vorbild diente. Während auf den klassizistischen Bildern alle Figuren die gleichen „schönen" Linien und Züge zeigen, ob es sich nun um eine Göttin oder eine Magd handelt, gibt man nun den Gestalten den entsprechenden naturwahren Ausdruck, auch wenn er häßlich sein muß. Die Beleuchtung bleibt nicht mehr gleichmäßig gedämpft, sondern wird kraftvoll und bewegt sich in starken Gegensätzen; die Farben sind überhaupt gesättigter, wärmer, und auf eindringliche Wirkung berechnet.

Delacroix hatte der romantischen Schule, deren unübertroffener Hauptmeister er blieb, die volle Gunst des Publikums gewonnen, die ihr für lange Zeit die Vorherrschaft sicherte. Doch nur die Vorherrschaft, nicht die Alleinherrschaft, denn die klassizistischen Neigungen lagen zu sehr in der Natur der Franzosen, als daß sie ganz hätten verschwinden können. Sie kamen insbesondere in der Geschichtsmalerei immer wieder zum Durchbruch. Man sieht dies sowohl bei Paul Delaroche (1797—1856), wie bei Horace Vernet (1789—1863). Ersterer suchte zwischen der Davidschen und der romantischen Richtung zu vermitteln; von der ersteren nahm er die formstrenge Art der Zeichnung und eine gewisse kühle Auffassung an, von der letzteren die leuchtende, wirkungsvolle Farbengebung. Vernet erscheint zwar als Realist, aber nicht im romantischen Sinne, sein Realismus bedient sich mehr der klassizistischen Formen. Während die monumentale Geschichtsmalerei das Kampffeld zwischen den Anhängern des Antiken und den Erneuerern des germanischen Kunstgeistes abgab, vollzog sich in der Landschaftsmalerei eine bedeutsame Entwicklung im Sinne des reinen Naturalismus. Bei der Vorliebe der Franzosen für die monumentale Figurenmalerei war die Darstellung der Landschaft immer als eine mehr untergeordnete Kunstgattung betrachtet worden, der keine sonderliche Bedeutung zukomme. Auch hier hatte man bisher sich von der Anschauung nicht befreien können, der Maler müsse die Natur idealisieren, indem er für sein Bild die einzelnen schönen Züge der Wirklichkeit zusammenstelle, und so eine verbesserte Natur schaffe.

Dieser überkommenen Malweise trat nun die von Theodore Rousseau (1812—1867) begründete sogenannte Schule von Barbizon (dem Geburts- und später ständigen Wohnorte Rousseaus) mit einer ganz neuen Auffassung entgegen. Rousseau war durch das Studium der niederländischen Landschaften, vor allem aber der Natur selbst zu der Erkenntnis gelangt, daß nicht die Wiedergabe von Formen der Landschaft, sondern jene der Stimmung, Aufgabe des Künstlers sei. Wie bei dem Menschen nicht die äußere körperliche Erscheinung, sondern der Geist die Hauptsache sei, und ein gutes Porträt daher diesen Geist in den Zügen wiederspiegeln lassen müsse, so sei in der Landschaft das Entscheidende die Stimmung, die als deren „Geist" zu betrachten sei. Rousseau und seine Schule verzichteten daher darauf, Landschaften künstlich zusammenzustellen, sondern entnahmen die Vorwürfe für ihre Bilder unmittelbar der Wirklichkeit, deren künstlerische Behandlung aber in der Wiedergabe der eigenartigen, stets wechselnden Stimmungen bestand. Daß diese Art weitaus höhere Anforderungen an die Farbengebung stellte, als die alte Manier, ist einleuchtend, sie förderte daher auch ungemein die eigentliche Farbenkunst, und bahnte damit der Landschaftsmalerei den Weg zu der beherrschenden Stellung, die sie in der Folgezeit einnahm.

Wir haben ja gesehen, wie ursprünglichdie Malerei fast ausschließlich Figurenmalerei war — zuerst religiöse, dann Geschichts- und Schmuck-Malerei — und das Landschaftliche ganz als Nebensache behandelt wurde, das erst im 17. Jahrhundert mehr zur Geltung kam; heute steht die Landschaftsmalerei in dem Vordergrund. Dazu hat in erster Linie die Barbizon-Schule beigetragen, deren Grundsätze in Camille Corot (1796—1875) ihren glänzendsten und erfolgreichsten Vertreter fanden. Corot verhalf der Anschauung zum Siege, daß die Formen in der Natur das Nebensächliche, die Wirkung von Luft und Licht die Hauptsache seien.

Ehe aber die Landschaftsmalerei zu ihrer Vorherrschaftsstellung gelangte, und so das Erbe der Geschichtsmalerei in der allgemeinen Gunst antrat, hatte letztere sich der Sittenbild-Malerei zugewendet. Als man der „großen Maschinen" — wie der Spott die umfangreichen Historienbilder benannte — überdrüssig geworden war, wandte sich die Teilnahme dem Sittenbilde zu,

das insofern eine Mittelstellung einnimmt, als es die Wirklichkeit zum Vorwurf nimmt, und dabei doch der Anschauung Rechnung trägt, ein Bild müsse einen „Stoff" haben, bei dem man sich etwas „denken" könne. Die Kunstempfindung war noch nicht soweit verfeinert, um in der Wiedergabe einer bloßen Naturstimmung das künstlerisch Große und den Eindruck reiner Schönheit zu „fühlen"; man konnte noch den Umweg des Verstandes nicht entbehren und verlangte daher von dem Bilde, daß es ein Geschehen oder eine Empfindung deutlich zum Ausdruck bringe, wozu aber nur eine Figuren-Darstellung dienen könne. Daraus erklärt sich die Vorliebe für die Sittenbildmalerei, die in der Zeit von 1830—1860 im Vordergrund stand. Als ihr berühmtester Vertreter in Frankreich ist Ernst Meissonier (1815—1891) zu nennen, dessen Bilder sich zwar nicht durch geistigen Gehalt, aber durch vollendete Meisterschaft in der Ausführung auszeichnen. Eine besondere Abart der Sittenbildmalerei, die Karikatur, wurde in ausgezeichneter Weise von einer Reihe Künstler gepflegt, unter denen Honore Daumier (1808—1879) den ersten Rang einnimmt, der auch einen nachhaltigen Einfluß auf die zeitgenössischen Malerkreise ausübte, und tatsächlich einer der Väter des Realismus und der Vorläufer der modernen Kunstentwicklung war.

Die Brücke vom Sittenbilde zur modernen Landschaft schlug Jean François Millet (1814 bis 1875), der das bäuerliche Leben zum Gegenstande seiner malerischen Schilderung machte. Er war in jeder Hinsicht „Naturalist", seine Gestalten sind mit ungeschminkter Wahrheit, ohne jedes Zugeständnis an ideale Schönheitsforderungen gezeichnet, und die in seinen Bildern stets gleichwertig auftretende Landschaft ist ganz im Geiste der Barbizon-Schule gehalten, bei aller Wirklichkeitstreue aber voll dichterischer Stimmung. Erst vor seinem Lebensende fand Millet, der als Hauptmeister des Naturalismus zu betrachten ist, die verdiente Anerkennung, die im vollen Maße seinen Werken zuteil wurde, als er gestorben war, und ein neues Geschlecht seinen Grundsatz: „Schön ist alles, was wahr ist, und nur das Wahre ist schön", für ihre Auffassung der Kunst annahm und zur allgemeinen Geltung brachte. Zu den entschlossensten Vorkämpfern des Naturalismus zählen dann Gustave Courbet (1819—1877) und Bastien-Lepage (1848—1884), der einen starken Einfluß auf seine Zeitgenossen ausübte und auch auf die deutsche Malerei einwirkte.

Für die weitere Entwicklung der naturalistischen Richtung wurde Edouard Manet (1833 bis 1883) maßgebend, der als Begründer der Schule der „Impressionisten" gelten kann. Diese Bezeichnung wurde ihr zuteil, weil sie den Lehrsatz verfocht, daß der Maler nur den Eindruck (Impression), den die farbige Oberfläche des Gegenstandes ausübe, wiederzugeben habe, die Umrißlinien daher bedeutungslos seien, und es nur auf die Farbentöne ankomme, welche die Luft und den Gegenstand unter dem wechselnden Spiel des Lichtes annehmen. Daraus ergab sich dann der weitere Grundsatz, daß man in freier Luft (en plain air) malen müsse. Den vollkommensten Ausdruck fand diese Richtung, die anfänglich viel verspottet, bald siegreich durchdrang, und sowohl in Deutschland wie in Schottland Nachfolge fand, in den Werken des Claude Monet (geb. 1840), der unstreitig einer der größten Meister in der Behandlung der Farbe ist.

Für die Malerei der neuesten Zeit sind von größerer Bedeutung geworden, Puvis de Chavannes (1824—1898), der die Monumental-Malerei wieder zu größerem Ansehen brachte, dabei aber an die idealistische Richtung anknüpfte, dann Paul Cezanne, Auguste Renoir und Paul Gauguin, die zum Teil unter Anlehnung an alte Meister neue Wege suchen, und von denen jeder einen Kreis von Anhängern gefunden hat.

Deutschland. Es darf nicht wundernehmen, daß auf deutschem Boden die Kunstverhältnisse nicht sehr erfreulich waren. Das völkische Selbstbewußtsein fehlte in dem zerrissenen Reiche, dessen Groß- und Kleinfürsten sich in der Nachahmung französischen Wesens gefielen, und insbesondere alles Künstlerische aus dem Auslande bezogen. Selbst Preußen unter Friedrich dem Großen stand ganz im Banne fremdländischen Kunstgeistes und nur in Österreich hielt man wenigstens bis zu einem gewissen Grade an der heimischen Eigenart fest. Wohl aber ist es verwunderlich, daß trotzdem in der Stille der bürgerlichen Kreise sich ein starker Grundstock eigener Kunstkraft erhielt, und diese von der großen Welt nicht beachtete heimische Kunst selbständig Wege einschlug, die mit jenen der Franzosen übereinstimmten. Die sogenannten retrospektiven Ausstellungen jüngster Zeit haben es klar gemacht, daß die deutsche Malkunst vor Beginn des 19. Jahrhunderts

keineswegs so tief stand, als man einst annahm, und daß ihre Entwicklung auch späterhin weitaus selbständiger und unabhängiger von den Franzosen sich vollzog. Man pflegt ja, wie ich schon früher ausführte, die Anschauung, daß diese die Lehrmeister der Neuzeit seien und alle Wandlungen von ihnen ausgehen und bestimmt würden. Richtig ist ja, daß, wie früher alle Maler Italien heimsuchten, um dort zu lernen, sie heute nach Paris ziehen, das die Rolle einer internationalen Hochschule der Malkunst spielt. Daß sich daraus wieder ein weitreichender Einfluß der französischen Kunst ergibt, ist klar, dieser Einfluß ist aber allein ausschlaggebend nur für die kleineren Länder und Volksstämme, in Deutschland und England bewahrt man trotzdem seine Eigenart.

Die deutsche Malerei war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht schlechter als in den anderen Ländern, vielleicht nur „spießbürgerlicher", und schlichter, auch mit der Handfertigkeit stand es gar nicht so schlimm, man arbeitete „solide", wie dies braven Bürgern geziemt. Die Ebenbildnisse aus jener Zeit zeigen, daß man „gut" malen konnte und auch Geschmack besaß. Wenn in der monumentalen und Geschichtsmalerei nichts Bedeutendes geleistet wurde, so lag der Grund mehr in dem Mangel an Aufträgen; wo es solche gab, wie in Österreich, da fanden sich auch die leistungsfähigen Meister, deren Werke an Farbenreiz und Schwung nicht im geringsten jenen eines Tiepolo oder Boucher nachstehen. Immerhin ist es begreiflich, daß in Mittel- und Norddeutschland der Wunsch einer Erneuerung der Malkunst lebhaft sich regte, was mit dem Aufschwunge des deutschen Schrifttums, das ja damals in sein „klassisches" Zeitalter eintrat, enger zusammenhing. Für die einzuschlagende Richtung gab die Weisung ein Gelehrter, der Begründer der Kunstgeschichtswissenschaft, Winckelmann, der den Satz aufstellte, der einzige Weg: „groß, ja unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Griechen".

Diesen Weg betrat Raphael Anton Mengs (1728—1779), dessen Werke völlig in antikem Geiste und Formensinne gehalten sind. Mengs, der eine europäische Berühmtheit genoß, verbrachte die meiste Zeit seines Lebens in Rom, wo er einen starken Zulauf von Schülern hatte. Sein Klassizismus war im Grunde eklektischer Art; für die Formen war die reine Antike ihm Vorbild und Gesetz, während in der Farbengebung er den Koloristen Tizian und Correggio folgte. Gegen diesen Mischstil trat Jacob Asmus Carstens (1754—1798) auf, der rücksichtslos alle Überlieferungen verwarf und die Rückkehr zur reinen, unverfälschten Antike predigte. Dies war aber doch nur hinsichtlich der Formensprache möglich, nicht aber, soweit es sich um Farbenkunst handelt; man kann nur zeichnen in den klassisch-reinen Linien der Antike, nicht aber malen. Carstens hatte daher auch keinen Erfolg, der ganze Wert der Leistungen seiner wenigen Anhänger, von den nur Bonaventura Genelli (1798—1868) einige Bedeutung besitzt, beschränkte sich eben auf Zeichnungen. Enge Verwandtschaft mit den Anschauungen von Carstens findet sich in der Kunstweise von Jos. Anton Koch (1768—1839), dessen heroische Landschaften ganz im antiken Geiste stilisiert, und mehr bildnerisch als malerisch empfunden sind. Diese Richtung erhielt sich ziemlich lange; ihr letzter bedeutender Vertreter war Albert Zimmermann (1809—1833), der die großartige Natur der Hochgebirgswelt zum Vorwurf seiner eindrucksvollen Bilder nahm.

Carstens konnte schon deshalb nicht durchdringen, weil er die Farbe ganz vernachlässigte; die Maler wandten sich daher der Davidschen Richtung zu, in deren Bahnen sich weiterhin der deutsche Klassizismus bewegte. Zu nachhaltigem Einflusse gelangte er jedoch nicht, er stand der deutschen Art doch wesensfremd gegenüber; die deutsche bürgerliche Malweise, von der oben gesprochen wurde, erhielt sich zähe und fand an einigen Orten (Wien, Hamburg u. a.) recht tüchtige Vertreter.

Der offene Kampf gegen den Klassizismus begann eigentlich auf dem Felde des Schrifttums, und griff von hier auf das Gebiet der Kunst über; Wackenroder und Schlegel sind auch die geistigen Väter der „romantischen Schule". Der erstere betonte das Christliche und Religiöse und stellte die Meister des Quattrocento als Vorbilder auf; Schlegel lenkte die Aufmerksamkeit auf das Volkliche, auf heimische Geschichte und Sage. Es bildeten sich denn auch unter den Romantikern zwei Gruppen; die religiös-romantische, deren Führer Friedrich Overbeck (1789 bis 1869) war, und die weltlich-historische mit Peter Cornelius (1783—1867) als Hauptmeister. Die erstere Gruppe, Nazarener oder Präraphaeliten genannt, befolgte den Wackenroderschen

Ratschlag, die Malweise des Mittelalters wieder aufzunehmen, da diese dem religiösen Geiste vollkommen entspreche; die andere geriet auf denselben falschen Weg, wie Carstens, das ganze Schwergewicht auf die Zeichnung zu legen, weil Gedanke und Erfindung die Hauptsache seien, die nur mit den Linien festgehalten werden können; die Farbe sei dazu überflüssig. Die künstliche Naivetät und die kühle Blässe der Nazarener hatten ebenso wie die pathetische Karton-Malerei des Cornelius-Kreises zwar Aufsehen erregt, vermochten aber doch nicht tiefere Teilnahme zu erwecken. Sie kamen zu Ruf, weil König Ludwig von Bayern in München eine deutsche Kunststätte begründen wollte und den genannten Gruppen hier ein Heim bot. Die Sache wurde mit einigem Lärm in Szene gesetzt, und so kam es, daß auch späterhin die Bedeutung dieser Münchner romantischen Schule überschätzt wurde, deren Einfluß auf die Gesamtentwicklung der deutschen Malerei so keineswegs entscheidend war.

Nicht München, sondern Wien hatte nicht nur die alte malerische Kultur bewahrt, sondern auch der neuen, im Sinne der französischen Kunstrichtung sich entwickelnden, einen selbständigen deutschen Charakter gegeben. In M. v. Schwind (1804—1871) sehen wir den echtesten und reinsten Romantiker, der mit Vorliebe die dichterische Märchenwelt zum Vorwurfe seiner Bilder wählte, in seiner Malweise aber sowohl volle Natürlichkeit, wie starke und lebhafte Farbengebung vereinte. Jedenfalls ist er als der Hauptmeister der romantischen Schule zu betrachten, der an Können und Geschmack sowohl die Nazarener, wie Cornelius weit übertraf. Der zweite bedeutende Wiener Meister ist Ferdinand Waldmüller (1793—1865), der die Sittenbildmalerei pflegte; er war der energische Vorkämpfer für das Naturstudium, und der erste deutsche Freilicht-Maler, der schon zu einer Zeit seine Bilder im vollen Sonnenlichte malte, als in Frankreich die Impressionisten noch lange nicht auf den Kampfplatz getreten waren. Auch in der religiösen Malerei erhob sich Josef Führich (1800—1876) weit über die Münchener Nazarener, indem er seinen Gestalten natürliche Lebendigkeit verlieh und sie mit warmen Farben malte. Die Geschichtsmalerei fand einen trefflichen Vertreter in Karl Rahl (1812—1865), der die gleichen Vorzüge wie Führich aufweist.

Das Haupt der Münchener Schule der Geschichtsmalerei war, nachdem Cornelius abgegangen war, Wilhelm v. Kaulbach (1805—1874), der wenigstens mehr Farbensinn als jener besaß. Seine Berühmtheit bei den Zeitgenossen erscheint heute einigermaßen unverständlich. Erfreulicher waren die Leistungen der Sittenbild-Malerei, als deren bedeutendsten Vertreter Karl Spitzweg (1808—1885) zu nennen ist, und jene der Landschafter, von denen Karl Rottmann (1798—1850) mit seinen farbenprächtigen Gemälden, noch mehr aber Eduard Schleich (1812—1874) durch seine schon im modernen Geiste empfundenen Stimmungsbilder einen nachhaltigen Einfluß auf die ganze Entwicklung ausübten.

Neben Wien und München erscheint in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch Düsseldorf als eine Hauptstätte der deutschen Malerei. Hier hatte Wilhelm Schadow (1789—1862), der aus dem Kreise der Nazarener hervorgegangen war, eine Schule begründet, die zunächst auch die religiöse und Geschichtsmalerei, späterhin aber vornehmlich die Sittenbildmalerei pflegte und diese auf eine Höhe brachte, daß eine Zeitlang die Düsseldorfer Schule als tonangebend galt. Sie hatte schon anfänglich in die Bahn des Realismus eingelenkt und das Hauptgewicht auf die Farbengebung gelenkt, was ihren Erfolg erklärt. Theodor Hildebrandt (1804—1874), Karl Sohn (1805 bis 1867) und K. Fr. Lessing (1808—1880) sind in der Geschichtsmalerei, Andreas Achenbach (1818) als Landschafter, Ludwig Knaus (1829) und Benjamin Vautier (1829—1898) als Sittenbildmaler ihre bedeutendsten Meister.

Hatten die Düsseldorfer zuerst den Übergang zum „Kolorismus" (Farbenkunst) gefunden, so brachte diesen zur allgemeinen Geltung Karl Theodor Piloty (1826—1886), der Begründer und das Haupt der Münchener koloristischen Schule, aus der nicht nur eine Reihe hervorragender Künstler hervorging, wie Hans Makart (1840—1884) und Franz v. Defregger (1835), sondern die auch einen tiefgreifenden Einfluß weit über Deutschland hinaus ausübte, so daß München jetzt erfolgreich mit den Franzosen in Wettbewerb treten konnte. Man kann getrost sagen, daß erst mit Pilotys Auftreten die Glanzzeit des Münchner Kunstkreises begann. Neben den Piloty-Schülern trat auch eine Reihe von Meistern von ganz selbständiger Eigenart auf den Plan, deren

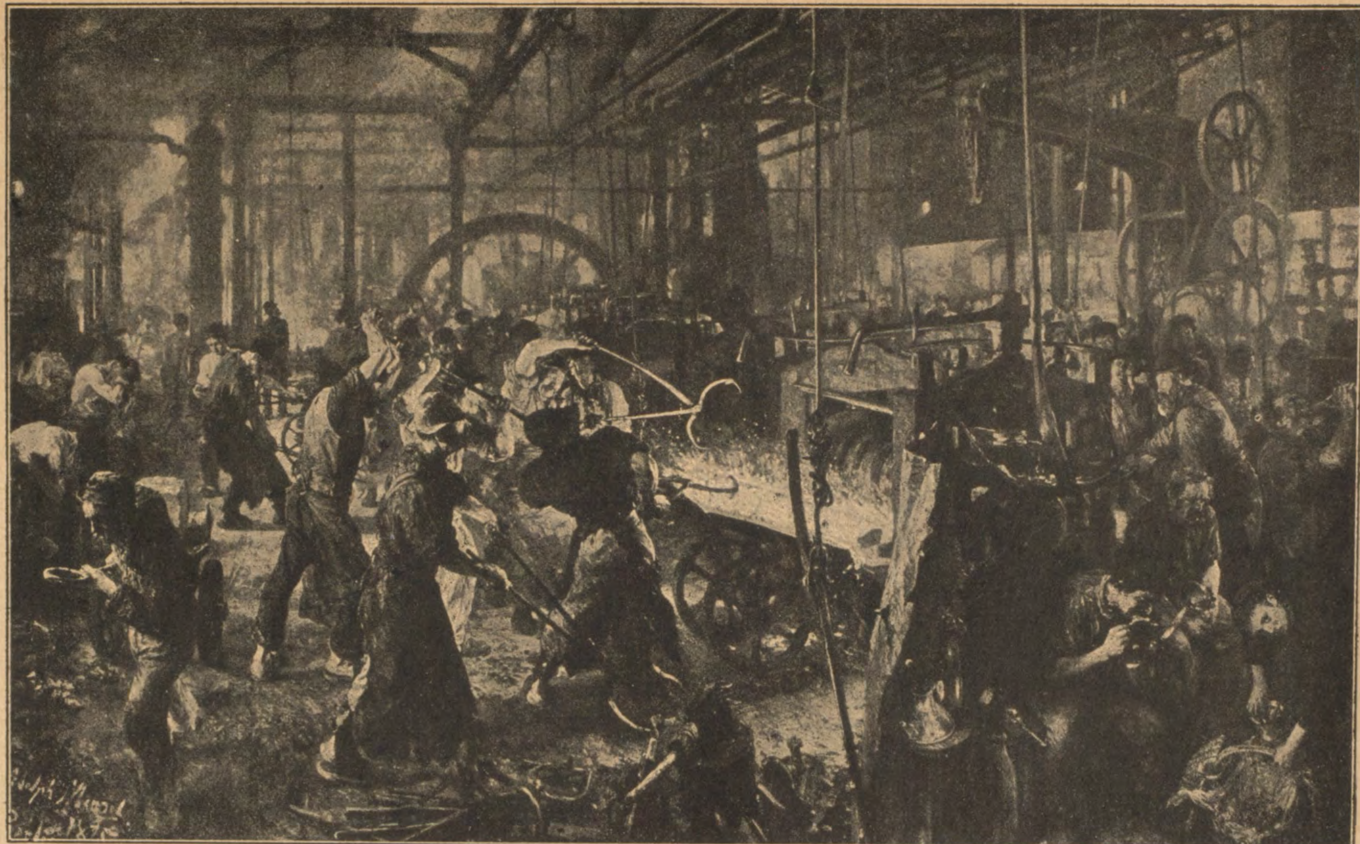
überlegenem und hervorragendem Kunstgeiste der Aufschwung der deutschen Malerei und ihre maßgebende Rolle innerhalb der Gesamtkunst zu danken ist. Zu diesen Großen, die auf die Entwicklung der modernen Kunst den bestimmenden Einfluß ausübten, zählt in erster Linie Adolf Menzel (1815—1905), der vollendete Meister in der Schilderung des Lebens, das er mit unbedingter Wirklichkeitstreue und in „natürlichem Lichte" wiedergibt, wie dies am treffendsten in dem Gemälde: „Das Eisenwalzwerk" (siehe Tafel) zutage tritt. Neben ihm sind zu nennen Arnold Böcklin (1827—1901), der Maler-Dichter, der die Welt der Einbildungskraft mit überzeugender Wahrheit erschafft und die ganze Natur als beseelte Einheit darstellt; Anselm Feuerbach (1829 bis 1880), der klassizistische Formbehandlung mit vollendetem Kolorismus verband; Franz Lenbach (1836—1904), der Meister der Ebenbildnis-Malerei; Hans v. Marées (1837—1887), dessen hervorragende Bedeutung erst die Gegenwart schätzen lernte, die seinen Bahnen folgte; Hans Thoma (1839) und Wilhelm Leibl (1844—1901) der schärfste Realist der Neuzeit.

Das junge Geschlecht, welches mit den Überlieferungen der Vergangenheit vollständig gebrochen hat und mit ebensoviel Eifer wie Begabung an der Ausbildung der modernen Kunst arbeitet, besitzt unter der Fülle bedeutenderer Talente als hervorragende Führer namentlich: Leopold Graf Kalckreuth (geb. 1855), Franz Skarbina (1849), Franz v. Stuck (1863), Fritz v. Uhde (1848); Max Liebermann (1847), welcher die geheimsten Schönheiten der Natur mit feinstem Farbengefühl wiedergibt; Max Klinger (1857), ein moderner „Renaissance-Mensch", der das ganze Gebiet der Kunst beherrscht und vielleicht am besten den Kunstgeist der Neuzeit vertritt; Ludwig v. Hofmann (1861), der Meister des „modernen Idealismus", welcher den heiteren Märchenzauber mit vollendeter Farbenkunst versinnlicht; Gustav Klimt, der Führer der Wiener modernen Kunstrichtung. In der Landschaftsmalerei erscheint W. Dietz als Haupt einer weitverbreiteten Schule.

England. Die englische Malerei, die erst im 18. Jahrhundert überhaupt zu einer Selbstständigkeit gelangt war, hatte die Wege, welche Hogarth im Sittenbilde, Reynolds und Gainsborough im Landschaftlichen eingeschlagen, unbeirrt weiter verfolgt und eine volkliche Kunstweise entwickelt, welche unabhängig von der festländischen die Ziele der letzteren teilweise sogar früher erreichte. So hatten William Turner (1775—1851) und John Constable (1776—1837) die „Stimmungslandschaft" schon ganz im Geiste des Impressionisten ausgebildet. Eine besondere Richtung stellen die sogenannten „Präraphaeliten" dar, welche Schule von Madox Brown (1821 bis 1893) begründet wurde, in Gabriele Rosetti (1828—1882), John Everett Millais (1829 bis 1896) und Edward Burne Jones (1833—1838) ihre bedeutendsten Vertreter fand. Der Name rührt daher, daß sie anstatt die „Ideal-Schönheit", wie sie insbesondere in Raphaels Werken sich ausprägt, anzustreben, die schlichtere Kunstweise des Quattrocento als vorbildlich hinstellten, weil diese mehr auf genauere Beobachtung der Natur gegründet sei und auf getreue Wiedergabe des Geschauten abziele. Im wesentlichen war es mehr die Auffassung des „Naturalismus", und nicht die Nachahmung der Quattrocentisten, was diese Richtung kennzeichnet. Millais schlug dann später auch die Bahnen der Impressionisten ein. Als der hervorragendste Meister der neueren Zeit erscheint Mc Neill Whistler (geb. 1834), dessen Bilder sich durch vollendete Schönheit der Abtönung auszeichnen. Er nimmt unstreitig in der modernen Farbenkunst einen der ersten Plätze ein. Größeren Einfluß auf die neuere Landschaftsmalerei erlangten auch die Schotten, die Schule von Glasgow, die in besonderer Weise die Stimmungsmalerei pflegen.

Die übrigen Länder. Von den beiden Ländern, die früher eine führende Rolle in der Kunst gespielt hatten, Italien und die Niederlande, hatte das erstere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast alle Bedeutung verloren, und keine einzige Persönlichkeit von Bedeutung hervorgebracht. Erst in den letzten Jahrzehnten regte sich wieder einiges Leben, und man bemüht sich, den andern nachzukommen, bleibt aber im allgemeinen doch im Banne der Franzosen und Deutschen. Nur ein Meister von bedeutsamer Eigenart ist zu nennen, Giovanni Segantini (1858—1899), der ganz seine eigene Wege ging und zu den größten Künstlern der Neuzeit zählt.

In Belgien trat seit 1830 ein neuer Aufschwung der Kunst ein, und es nahm eine Zeitlang auf die Entwicklung der Geschichtsmalerei einen stärkeren Einfluß, der sich an das Auftreten von



Das Eisenwalzwerk, von Adolf von Menzel.
Berlin, National-Galerie. (Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft.)

Gustav Wappers (1803—1874) und Louis Gallait (1810—1887) knüpfte, die mit ihren farbenreichen auf starke Wirkung berechneten Bildern großes Aufsehen erregten und auch außerhalb ihrer Heimat Triumphe feierten. In der Ausbildung gediegener Kunstfertigkeit zeichneten sich zwar die belgische Schule aus, ohne jedoch neue Wege einzuschlagen; in neuester Zeit erscheinen sie wieder ganz im Banne des französischen Naturalismus.

An dem Aufschwunge des Kunstlebens begannen sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die kleineren Länder und Volksstämme zu beteiligen, und wir finden nunmehr auch bei diesen Meister, deren treffliche Leistungen Anerkennung verdienen. Ihre Eigenart liegt aber mehr darin, daß sie nationale Stoffe und heimische Landschaft behandeln, während sie im übrigen von den Franzosen und Deutschen abhängig sind, da sie ihre Ausbildung in Paris, München und Düsseldorf fanden. Auf die Fortschritte der Weltkunst haben sie noch keinen Einfluß genommen, wenn sie auch bei ihrem Ringen nach selbständiger Eigenart manche Erfolge erzielten. Das Interesse, das ihre Werke erregen, gründet sich, wie gesagt, mehr auf die nationale Auffassung der Vorwürfe, als auf eine wirklich eigentümliche Kunstweise.

Die Bildnerei. Die gleichen Entwicklungsstufen wie in der Malerei: Klassizismus, Romantik, Naturalismus, finden wir im Laufe des 19. Jahrhunderts auch in der Bildnerei. Diese war, wie an früherer Stelle ausgeführt wurde, seit der Barockzeit in den Bannkreis der Malerei insofern geraten, als man in der Darstellung und Behandlung des Vorwurfes nach malerischer Auffassung und Wirkung strebte. Dabei blieb aber doch der Anschluß an die Natur weit inniger bestehen, als in der Malerei; insbesondere in den Niederlanden und in Deutschland trat trotz des malerischen Stiles die Neigung zum Realismus zutage. Die gleichen Ursachen, die in der Malkunst den Klassizismus hervorriefen, machten auch auf dem Gebiete der Bildnerei sich geltend, und zwar hier um so wirksamer, als ja die vorbildlichen Muster- und Meisterwerke, an denen man Geist und Formensprache der Antike studieren konnte, eben zumeist bildnerische waren. Winckelmanns Auftreten mußte daher noch nachhaltiger die Bildnerei im Sinne der Nachahmung der Antike beeinflussen. Der erste Meister, der diesen Weg betrat und klassische Formenreinheit anstrebte, war der Venezianer Antonio Canova (1757—1822), dessen Werke viel bewundert wurden. Er zeichnet sich durch große Vollendung der Handfertigkeit aus, die ja in Italien nie verloren ging, ist aber doch noch nicht frei von jener gewissen süßlichen Geziertheit, die dem Rokoko anhaftete. Weitaus näher kam der Antike der deutsche Meister Heinrich Dannecker (1758—1841), dessen „Ariadne auf dem Panther" zu einer außerordentlichen Berühmtheit gelangte. Seine eigentliche künstlerische Bedeutung und Stärke gibt sich jedoch an den Bildnisbüsten kund, die das Persönliche in kräftiger Lebenstreue wiedergeben. Der Hauptmeister der antik-klassischen Richtung wurde jedoch der Däne Bertel Thorwaldsen, dessen Werke im rein griechischen Stile gehalten sind, durch strenge Einfachheit und vollendete Reinheit der Formen tatsächlich mit den Meisterwerken der Antike wetteifern, dabei aber doch einer gewissen dichterischen Anmut nicht entbehren. (Vgl. die Tafel.)

Die Schöpfungen dieser Meister, zu denen in Frankreich noch A. D. Chaudet und in England John Flaxmann hinzutraten, verschafften der klassizistischen Richtung für längere Zeit den Vorrang. Neben ihr kam aber gleichzeitig noch eine andere auf, die von Deutschland ausging und bald an Geltung gewann. Sie suchte statt der stilisierten und idealisierten Formen der Antike die unmittelbare Wahrheit der Natur, das wirkliche Leben wiederzugeben, die besondere Eigenart der Erscheinungen festzuhalten. Diesem auf eingehendem Naturstudium fußenden Realismus huldigte zuerst Joh. Gottfried Schadow (1764—1850), sein vorzüglichster Vertreter wurde dann Christian Rauch (1777—1857), aus dessen Schule eine große Anzahl tüchtiger Bildhauer hervorging, die insbesondere in Norddeutschland tätig waren.

Eine dritte Richtung, die romantische, wurde von Ludwig Schwanthaler (1802—1848), dem Hauptmeister Münchens begründet, der sich durch reiche Erfindungsgabe und schwungvolle Formensprache auszeichnete. Seine Art war jedoch zu sehr persönlicher Natur, als daß er viele ebenbürtige Nachfolger finden konnte, und so verflachte die Münchener Bildnerei in einem mehr handwerksmäßigen Betrieb. Eine scharfe Scheidung dieser drei Richtungen trat jedoch nicht ein,

in der Folgezeit nahm jede von der anderen einige Züge auf. Einen gemilderten Klassizismus vertraten insbesondere Ernst Hähnel (1811—1891) und Johannes Schilling, während die naturalistische Richtung von Ernst Rietschel (1804—1861) und vor allem durch Reinhold Begas ausgebildet wurde, der aber bereits wieder das malerische Moment in die Bildnerei einführte. Die Vermengung der Grundzüge aller Richtungen finden wir bei einer Gruppe von Meistern, in der Kaspar Zumbusch (1830) besonders hervorragt. Zu diesen gehören hauptsächlich auch die österreichischen Künstler, Dominik Fernkorn (1813—1878), der aus Schwanthalers Schule hervorgegangen war, Karl Kundmann, R. Weyr, Johannes Benk und Victor Tilgner, die Wien mit einer Reihe ausgezeichneter Meisterwerke bereicherten, so daß diese Stadt derzeit wohl die bedeutsamsten Denkmale der neuzeitlichen Bildnerei aufweist. Die Wiener Schule geht wieder auf Schmuckwirkung aus und lenkt somit in die Bahnen der Barockkunst ein, ohne jedoch in deren Übertreibungen zu verfallen. Jedenfalls hält sie sich auch ferne von der Geschmacklosigkeit, die auf eine nüchtern-realistische Wiedergabe von Äußerlichkeiten das Hauptgewicht legt. Eine eigenartige Sonderstellung nimmt Max Klinger ein, der in ganz persönlichem Stil schafft, und zurzeit wohl als das größte Genie in der deutschen Bildnerei betrachtet werden darf. Ob er wie einst Michelangelo auch einen so nachhaltigen Einfluß auf die Kunstentwicklung üben wird, muß die Zukunft lehren.

Frankreich hatte während dieses Jahrhunderts in der Bildnerei nicht so die führende Rolle inne wie in der Malerei. Die Kunstweise des Rokoko mit ihrem sinnlichen Reiz entsprach so sehr dem französischen Geiste, der andererseits stets auch seine klassischen Neigungen bewahrte, daß es nur natürlich erscheint, wenn jene sich länger als anderwärts erhielt, und mit der auf Wiederbelebung der Antike abzielenden Richtung ein verträgliches Verhältnis herbeizuführen suchte. Letztere hatte schon Houdon eingeschlagen; sie kam dann während der Revolutions- und ersten Kaiserzeit stärker zur Geltung, wich aber dann bald einer die streng antiken durch bloß im idealen Sinne stilisierte Formen ersetzenden Auffassung. Dieser gegenüber trat Pierre Jean David aus Angers (1793—1856) als Vorkämpfer des entschiedenen Realismus auf, der dann von Jean Baptiste Carpeaux (1827—1875) bis zu seinen äußersten und kühnsten Folgerungen ausgebildet wurde. Trotz des anfänglich heftigen Widerstandes setzte sich diese naturalistische Richtung durch und beherrschte das Feld. In neuester Zeit wird sie in der Ablehnung aller bisherigen Kunstanschauungen noch überboten durch Auguste Rodin (1840), der ganz neue Wege einschlug, und eine ebenso eigenartige künstlerische Erscheinung ist wie Max Klinger. Mit Rodin in vielfacher Hinsicht wesensverwandt, wenn auch nicht so rücksichtslos und mehr eine vermittelnde Stellung einnehmend, erscheint der Belgier Constantin Meunier (1831), der in seinem das Leben in höchster Treue wiedergebenden Werken den Geist der modernen Kunstentwicklung am besten zum Ausdruck bringt.

In Italien hatte die antikisierende Richtung Canovas nur in Pio Fedi einen namhaften Vertreter gefunden, sie machte bald einem ausgesprochenen Realismus Platz, der seither die italienische Bildnerei vollständig beherrscht. Ihre Leistungen sind, insbesondere was Denkmäler anbelangt, wenig erfreulich, ja bekunden nicht selten geradezu Geschmacklosigkeit und lassen selbst die überlieferte Kunstfertigkeit vermissen. Nur in der Klein-Bildnerei, die für Massen-Nachbildung arbeitet, wird Besseres geleistet, wobei das malerische Moment stärker hervortritt; für ein geläutertes Kunstempfinden erscheinen aber auch diese Schöpfungen wenig ansprechend.

In den übrigen Ländern folgte die Bildnerei im allgemeinen den gleichen Bahnen, ohne irgendwie Bedeutsames zu leisten, nur Belgien mit dem schon erwähnten Meunier und George Minne, der in der Art Rodins einen neuen Stil zu begründen sucht, macht eine Ausnahme. England hat von jeher die Malerei bevorzugt und die Bildnerei vernachlässigt, daher es auf deren Entwicklung keinen Einfluß nahm. Als einzigen Künstler von selbständiger englischer Eigenart wäre höchstens Alfred Stevens zu nennen, der aber in der Heimat keine Nachfolge fand.

* * *

Die Baukunst. In der Besprechung der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts wurde bereits eingehend der Einfluß der Antike auf die Baukunst erörtert. Dieser stieg natürlich noch in dem Zeitalter der französischen Revolution, in welchem der ernste und strenge dorische Stil vorbildlich wurde. Der Zug Napoleons nach Aegypten hatte auf letzteres Land die Aufmerksamkeit gelenkt, und man nahm auch im Bauwesen verschiedene ägyptische Züge auf; in der Hauptsache aber griff man in der Zeit des napoleonischen Kaiserreichs auf die römische Baukunst zurück. Der Hauptvertreter dieses zu Anfang des Jahrhunderts allenthalben in Europa herrschenden „Stiles des Kaiserreiches" war Charles Percier (1764—1838), der Hofbaumeister Napoleons. Um das Jahr 1820 ungefähr wandte man wieder sich den griechischen Vorbildern zu, und kam der „Hellenismus" oder der „neugriechische Stil" auf, der hauptsächlich in Deutschland, dann auch in England Verbreitung fand. Die Hauptmeister dieser Richtung sind Karl Friedrich Schinkel (1781 bis 1841) und Leo v. Klenze (1784—1864). Unter dem Einflusse der „Romantiker" wandte man sich dann den mittelalterlichen Baustilen zu; in München pflegte Friedrich Gärtner (1792—1842) hauptsächlich den „neu-romanischen" Stil, der jedoch bald durch die Gotik verdrängt wurde, die auch in England wieder zur Vorherrschaft kam. Frankreich folgte ebenfalls dem allgemeinen Zuge; hier war es namentlich Viollet le Duc (1814—79), welcher für die Belebung der mittelalterlichen Bauweisen eintrat. Im Allgemeinen huldigte man überall einem „Eklektizismus" und baute, da man einen eigenen neuzeitlichen Stil nicht zu erfinden vermochte, in allen möglichen Stilen der Vergangenheit, wobei bald der eine, bald der andere bevorzugt wurde. Am deutlichsten zeigt sich dies in Wien, dessen Neubauten eine wahre Mustersammlung von „Stilarten" bieten. Das Reichsratsgebäude von Theophil Hansen (1813 bis 91) ist im hellenischen, die Votivkirche von Heinrich Ferstel (1828—83) und das Rathaus von Friedrich Schmidt (1825—91) im gotischen, das Opernhaus, die Museen und das Burgtheater im Renaissancestil ausgeführt. Für den letzteren trat insbesondere der geniale Meister Gottfried Semper (1803—79) ein, der aus demselben eine neuzeitliche „Raumkunst" oder „kosmopolitische Zukunftsarchitektur" zu entwickeln suchte. Sempers Ideen übten denn auch den stärksten Einfluß auf die deutsche Baukunst seit 1860. In Frankreich kam gleichfalls der Eklektizismus zur Geltung, der einen ungemein eindrucksvollen Mischstil erzeugte, dessen glänzendstes Beispiel die Große Oper von Charles Garnier (1825—98) ist.

Erst in neuerer Zeit zeigten sich die Ansätze zu einem wirklich eigenen modernen Stil, indem man endlich von der Schulmeinung abging, man müsse nach überlieferten Vorbildern zu gestalten suchen, und den allein richtigen Weg einschlug, für die den neuzeitlichen Bedürfnissen angepaßten Bauten auch selbständige, entsprechende Formen zu erfinden. Früher hatte die monumentale Baukunst es hauptsächlich mit Kirchen und Palästen zu tun, eine Zeitlang hatte sie auch an städtischen Bürgerhäusern sich betätigen und diese mit künstlerischem Geschmack gestalten können, solange eben ein solcher auch im Volke lebte. Schon nach den Franzosenkriegen war hinsichtlich der Wohnbauten eine grobe Geschmacklosigkeit eingerissen, man hatte nur den Nutzzweck im Auge, und als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts man wieder auf äußere Schmuckwirkung Wert zu legen begann, wandte man oft ganz sinnlos monumentale Formen, die für Kirchen und Paläste passen mochten, auf Bauten an, die modernen Zwecken dienten. Daß Bahnhöfe, Bankgebäude, Warenhäuser und nicht zuletzt auch die Wohnhäuser eigener Formen wert wären, die ihren Zwecken entsprechen, wollte man lange nicht einsehen. Endlich brach sich aber doch diese Erkenntnis Bahn, und damit kam neues frisches Leben in die Baukunst. Friedrich Thiersch in München, Otto Wagner in Wien, Alfred Messel in Berlin sind die bedeutendsten Vorkämpfer dieser neuen Richtung, die in voller Entwicklung begriffen ist, und den lang gesuchten neuen Stil der modernen Raumkunst begründen wird.

Man kann im gewissen Sinne auch im Bauwesen von einem Realismus oder Naturalismus im Gegensatz zur Nachahmung alter überlieferter Manieren sprechen; dieser Realismus besteht nur hier darin, daß man von der Zweckmäßigkeit des Bauwerkes und den Gesetzen der Baufügung ausgeht und danach erst die Formensprache zur Schönheit ausbildet. Heute, wo man mit Eisen

und Beton baut, ergeben sich auch für die Baufügung andere Richtlinien, als sie für Steinbauten maßgebend waren, und die Nichtbeachtung des Grundsatzes, daß das Material auch die Konstruktion bedinge, sowie andererseits Echtheit des Materials die Schönheit, hatte solange die Verirrungen des Geschmackes und den Niedergang der Baukunst verursacht. Eine gute Wirkung hatte aber der Eklektrizismus doch gehabt, ihm verdanken die Baukünstler die sichere Beherrschung der Stilformen und damit eine gemäße Schulung, die es erleichterte, neue Formen zu bilden und frei anzuwenden.

* * *

Ueberblickt man die ganze Geschichte der Kunst, so wird man sehen, daß sie anfänglich in kleineren, abgeschlossenen Kulturkreisen sich entwickelte und daher in jedem dieser Kreise eine bestimmte besondere Eigenart erhielt. Zwischen der ägyptischen und indischen, der mittelasiatischen und japanischen bestehen deutliche Unterschiede, ja schroffe Gegensätze, die keinen Zusammenhang erkennen lassen. Dann drang der hellenische Kunstgeist siegreich durch und getragen von den Begründern des römischen Reiches beherrschte er die ganze damals bekannte Welt. Es folgt darauf die Zeit des germanischen Kunstgeistes, der den hellenisch-römischen in sich aufnehmend und fortbildend die weitere Entwicklung in ihren Grundlagen bestimmt, immerhin aber noch den nationalen Eigentümlichkeiten Spielraum gewährt. In unseren Tagen tritt der Zug nach Einheitlichkeit verstärkt hervor und vielleicht sind wir auf dem Wege zu einer internationalen Kunst, die den Gesamtgeist aller Kulturvölker ausgeprägt tragen wird.

Erläuterungen zu den Stilformen.

Stil und Stilformen. Das lateinische Wort stilus, d. h. der Griffel, wurde im übertragenen Sinne für die Art der Schriftzüge des Einzelnen und schließlich für die demselben eigentümliche Ausdrucksweise gebraucht. Bei den Künsten bezeichnet Stil zunächst den Inbegriff der für die betreffende Kunstart hinsichtlich Auffassung und Behandlung geltenden Gesetze, welche letztere nicht zum geringsten Teile je nach Volk, Ort und Zeit verschieden sind. In den bildenden Künsten wird schon durch den Bildstoff eine gewisse Art der Behandlung bezw. Ausführung bedingt, bei einem Bauwerke ist letztere abhängig davon, ob jenes aus Stein, Ziegel oder Holz hergestellt wird; bei Bildnereiwerken, ob man Marmor,

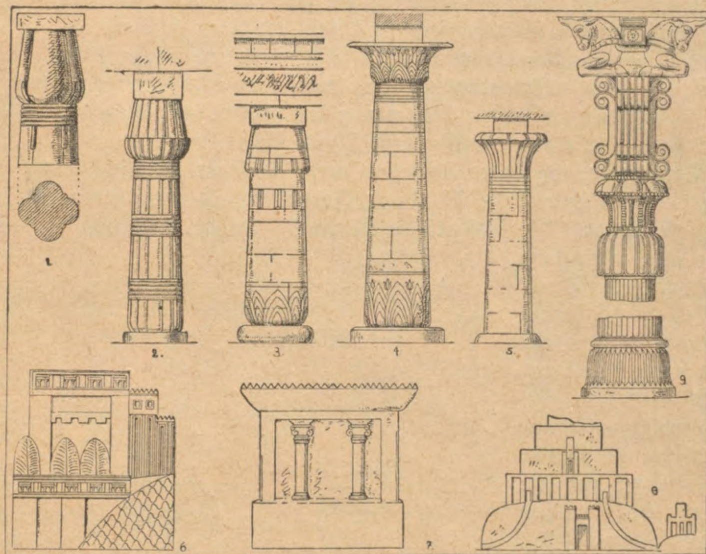


Fig. 709. Aegyptische, assyrisch-babylonische und persische Säulen-Formen.

Erz, Thon oder Holz verwendet, bei Gemälden, ob es in Oelfarben oder in Wasserfarben, auf Tafeln oder an Wänden zu malen ist. In letzter Linie ist dann auch noch die Persönlichkeit des Künstlers maßgebend, welcher in den Werken seine Eigenart kundgiebt.

Im Besonderen hat man nun für ganze Gruppen von Kunstwerken, welche gewisse gemeinsame Merkmale haben, „Stil-Arten" aufgestellt. Nach den Völkern unterscheidet man einen ägyptischen, assyrischen, griechischen u. s. w. Stil, der Zeit nach gliedert sich fast jeder derselben wieder in besondere Stilgattungen. Je nach der Vorherrschaft einer solchen Stilgattung pflegt man auch die verschiedenen Zeitabschnitte der Kunstgeschichte zu bezeichnen. Weder diese Zeiteinteilung noch die Bezeichnungen selbst sind im Allgemeinen

besonders zutreffend, wie ich dies an früherer Stelle schon erörtert habe. Am augenfälligsten zeigen sich die Stil-Unterschiede auf dem Gebiete der Baukunst, und da diese in den ältesten Zeiten auch die führende Rolle innehatte, so erklärt es sich, daß die verschiedenen Baustil-Arten für die Abgrenzung und Bezeichnung der Stil-Zeiten maßgebend wurden. Im Nachstehenden wird daher auch nur von den Baustilen die Rede sein.

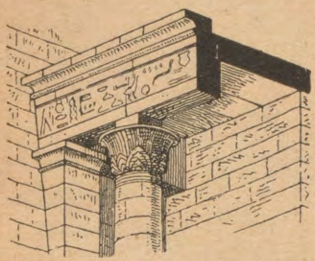


Fig. 710. Aegyptisches Gebälk.

Wie ich oben erwähnte, wird durch gewisse den Werken gemeinsame Merkmale, welche hauptsächlich bestimmte Formen betreffen, eine Stilart gekennzeichnet. Vor Allem spielt da die Hauptrolle die Säule — in zweiter Linie steht dann der Bogen — so daß in der That die verschiedenen Säulen- und Bogen-Formen für die Erkennung der Baustile das beste Hilfsmittel bieten.

Säulen. Aegyptische, assyrisch-babylonische und persische Formen. Die eigenartige Form der ägyptischen Säule entstand durch Nachbildung von Pflanzen und zwar vornehmlich des Lotos und der Papyrusstaude. Der Widersinn, daß schwache Pflanzen als Träger starker Lasten benutzt werden, erscheint dadurch gemildert, daß die Decken durch Bemalung mit Sternen und fliegenden Vögeln als das Himmelsgewölbe gekennzeichnet wurden, die Pflanzensäulen also gleichsam in die freie Luft hineinwuchsen. Da aber doch aus praktischen Gründen die Säulen sehr stark sein mußten, so half man sich damit, dieselben als Bündel von Pflanzen darzustellen. Als erste entwickelte Form ist Nr. 1 der Fig. 709 anzusehen, vier zusammengeschnürte Lotospflanzen, deren Knospen das Kapitäl bilden. Sie gehört dem mittleren Reiche an; im alten fand durchwegs die aus dem Pfeiler durch Abfasen der Kanten entstandene Form Anwendung.

Durch Vervielfältigung der Pflanzen und häufigere Umschnürung entstand die Form 2 und aus dieser entwickelte sich durch Fortlassung der durch die Stengel und die Umschnürungen gebildeten Gliederungen die Form 3, bei der nur noch in der Bemalung mit Fußblättern der pflanzliche Ursprung erkennbar ist. Durch Umgestaltung des geschlossenen, sich nach oben verjüngenden Kapitäls in eine breite Kelchform, die in den Blätterdolden des Papyrus ihr Vorbild hatte und dementsprechend bemalt wurde, entstand die Form 4, der die Mittel-Säulen des großen Tempelsaales von Karnak (Fig. 15) angehören. Schließlich tritt noch eine neue Art auf, deren Kapitäl wieder Pflanzenformen wiedergiebt, die Säule mit dem Palmenkapitäl. — Damit sind die Hauptformen der ägyptischen Säulen gekennzeichnet. Das Gebälk besteht, wie Fig. 710 zeigt, aus einem mit Inschriften geschmückten Mauerstück, das oben mit einem Rundstabe eingefaßt und mit der dem ägyptischen Stil eigentümlichen Hohlkehle gekrönt ist.

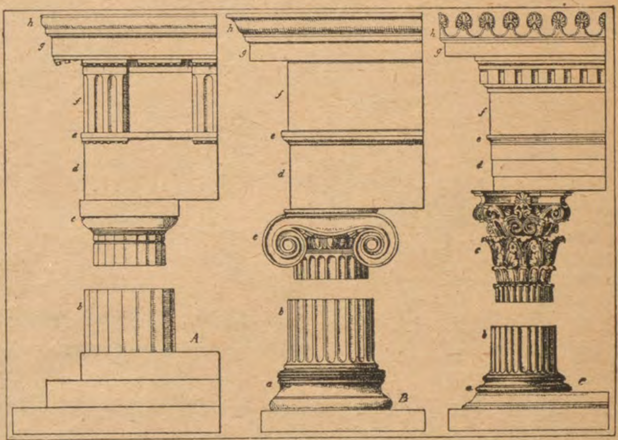


Fig. 711. Griechische Säulenordnungen.
A Dorische, B Jonische, C Korinthische Ordnung.

Für den assyrisch-babylonischen Baustil sind die Abbildungen 6—8 bezeichnend, welche einige Bruchstücke von Flachbildern zeigen, auf denen Gebäude dargestellt sind. Man sieht

aus Nr. 6 u. 7, daß die Säule ebenfalls Verwendung fand, aber ihre Form von der ägyptischen sehr verschieden ist.

Auch die persische Säule (9) erscheint völlig eigenartig, doch ist sie keine eigene Erfindung der persischen Kunst, sondern hat sich nach und nach aus verschiedenen Vorbildern entwickelt. Einen großen Anteil hatten daran die ägyptischen Ziersäulen, die uns zwar nur in Abbildungen auf Wandbildern erhalten sind, jedenfalls aber in den weltlichen Bauten verwendet wurden. Bei diesen Ziersäulen finden sich nun häufig Tierköpfe auf den Kapitälen

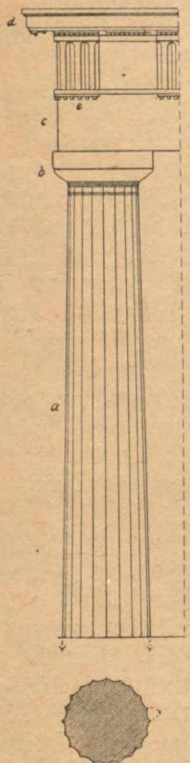


Fig. 712.
Dorische Säule.

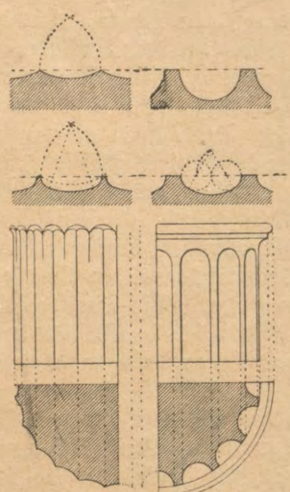


Fig. 713.
Riefelung (Kannelierung).

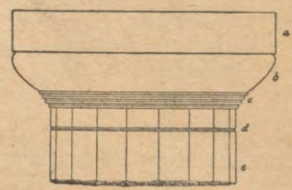


Fig. 714.
Dorisches Kapitäl.

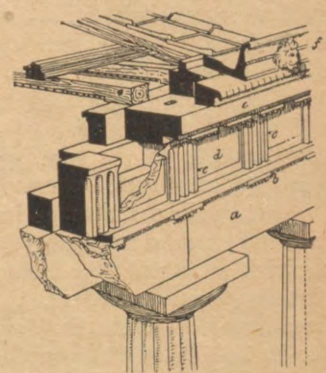


Fig. 715.
Dorisches Gebälk.

und in Schneckenlinien gebogene Pflanzenformen, aus denen sich die Voluten der persischen Säulen entwickelt haben.

Griechische Säulen-Ordnungen. Für die Baukunst des Abendlandes sind die ägyptischen und mittelasiatischen Formen ohne Bedeutung geblieben, diese fußt durchweg auf der griechischen Kunst, deren drei Hauptstile Fig. 711 in vergleichender Zusammenstellung zeigt. Der am frühesten ausgebildete ist der dorische Stil, der sich aus dem Holzbau entwickelte.

Die dorische Säule (Fig. 712) hat keine Grundplatte (Basis), sondern steigt unmittelbar von der Grundfläche auf. Der Schaft verjüngt sich um nicht ganz ein Fünftel des unteren Durchmessers, erhält in der Mitte eine leichte kaum merkbare Anschwellung (Entasis) und ist kanneliert, d. h. mit flachrunden, scharf aneinanderstoßenden Längsfurchen versehen (Fig. 713). Das einfache Kapitäl (Fig. 714) besteht aus der viereckigen Deckplatte a (Abakus), die auf einem runden, weit ausladenden, oben eingezogenen Wulst b (Echinos) ruht, der vom Säulenschaft durch ein kleines Zwischenglied c, die Riemchen, getrennt wird. An Stelle der Riemchen

tritt auch eine nach innen gekrümmte Blattreihe auf, welche die Scheidung von Schaft und Kapitäl noch deutlicher ausdrückt. Etwas unter den Riemchen befindet sich ein Einschnitt; der Teil zwischen demselben und den Riemchen ist der Hals (Hypotrachelion). Auf der Deckplatte ruht das Gebälk, dessen Anordnung aus Fig. 715 zu ersehen ist. Dieses beginnt mit einem einfachen kräftigen Steinbalken, der die Säulen überdeckt und verbindet, dem Architrav oder Epistyl (a). Der Architrav schließt oben mit einer etwas vorspringenden Platte, auf der ein durch Triglyphen (Dreischlitze) geteilter Fries ruht. Die Triglyphen (c) sind kleine pfeilerartige Stützen, die mit drei oben abgerundeten Furchen versehen sind. Die Felder zwischen den Dreischlitzen, die meist mit Flachbildern geschmückt sind, heißen Metopen (d). An der unteren Fläche der Platte zwischen Architrav und Triglyphenfries sitzen, in der Breite genau den Triglyphen entsprechend, kleine Leisten mit je sechs tropfenartigen Ansätzen. Ein ähnliches Glied befindet sich über den Dreischlitzen an der unteren Fläche des Kranzgesimses, das zugleich Gebälk und Dach begrenzt. Es besteht aus dem eigentlichen, weit vorspringenden Kranzgesimse (Geison) und der zur Ableitung des Regenwassers dienenden Rinnleiste (Sima). Das zur Zeit des entwickelten Stiles schräge Dach wird aus den Dachsparren gebildet, welche auf (die Deckenbalken verbindenden) Latten ruhen. Die Dachsparren sind mit einer Bretterverkleidung überdeckt, die durch eine Lehmschicht wasserdicht gemacht ist, und auf dieser Schicht ruhen die flachen Dachziegel, deren Fugen durch die Deckziegeln vor dem Eindringen des Wassers geschützt sind.

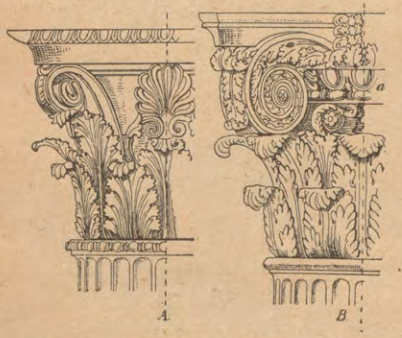


Fig. 716. Korinthisches und römisches Capitäl.

Damit haben wir das Wesentliche des Aufbaues der dorischen Ordnung erwähnt, der sich mit größeren oder kleineren Abweichungen bei allen Stilarten wiederholt.

Die jonische Ordnung kennzeichnet sich durch zwei auffällige Besonderheiten: die Säule ruht auf einem Fuß (Basis) und das Kapitäl hat als Hauptteil ein an beiden Enden sich schneckenförmig krümmendes Glied, das sogenannte Polster. Die Basis besteht in der Regel aus der viereckigen Grundplatte (Plinthus) und aus zwei kreisrunden Wülsten (Torus), zwischen denen sich die nach innen gekrümmte Kehle (Trochilus) befindet. Diese Kehle ist das Hauptglied der Basis, da sie ihr für das Auge eine gleichsam federnde Spannkraft verleiht. (Diese Form heißt die attische Basis, während die wenig gebrauchte ältere jonische Form zwei Hohlkehlen und nur einen darauf ruhenden Wulst zeigt.) Der Schaft der jonischen Säule ist schlanker als jener der dorischen; er verjüngt sich weniger, und seine unten und oben abgerundeten tieferen Furchen stoßen nicht scharf zusammen, sondern sind durch kleine Stege getrennt. Der Einschnitt unter dem Halse ist fortgefallen und an Stelle der Riemchen häufig ein kleines vermittelndes Glied, die Perlenschnur (Astragal), getreten.

Das Kapitäl zeigt sehr verschiedene Formen; häufig ist der Wulst mit einem Blatt oder Eierstab verziert (Kymation), der sich auch auf dem Auflager zwischen Kapitäl und Gebälk wiederholt, immer aber ist das sogen. Polster, das man sich am besten als ein Kissen mit gerollten Ecken vorstellen kann, vorhanden.

Das Gebälk weicht im Gesamtaufbau nicht vom dorischen ab, wohl aber erscheint es häufig einfacher, doch ist auch die reicher gegliederte Form, ähnlich dem der korinthischen Ordnung (siehe Fig. 711 C), häufig. Immer fehlen die nur dem dorischen Stil eigentümlichen Dreischlitze und was mit diesen zusammenhängt, Metopen, Tropfen u. s. w. Dafür ist der Fries meist mit fortlaufenden Darstellungen geschmückt.

Bezeichnend für die jonische Ordnung ist das Vermeiden schroffer Gegensätze. Immer wird durch Einschalten vermittelnder Glieder ein möglichst gleichmäßiger Uebergang zu er-

reichen gesucht. Deshalb wird zwischen Standfläche und Schaft die Basis eingeschoben, verknüpft die Perlenschnur Hals und Kapitäl, vermittelt der kleinere Blattstab zwischen Polster und Gebälk und darum tritt auch an Stelle der vorspringenden geradkantigen Platte zwischen Architrav und Fries ein mehr vermittelndes, aus Wülsten mit aufliegender Platte gebildetes Glied. Das Kranzgesimse weist keine Eigenheiten auf.

Die korinthische Ordnung ist die schmuckhafteste der drei griechischen Stile. Ihre Besonderheit liegt vor allem in dem kelchförmigen, mit reichem Blattschmuck verzierten Kapitäl (Fig. 716 A). Es ist bezeichnend für das Wesen der korinthischen Säule, daß gerade ihr Kapitäl im üppigen Rom fast ausschließlich verwendet und zu immer reicherer Form ausgebildet wurde. Bei dieser Ordnung ist gleichfalls stets eine Basis vorhanden, die gleich jener der jonischen gegliedert ist; auch der Schaft weicht von der jonischen Form nicht ab, doch enden die Kanneluren meist nicht in einer einfachen Abrundung, sondern erscheinen zu umgelegten Blattspitzen ausgezogen. Der Hals erhält dann eine ähnliche Umkleidung, aus welcher die Hüllblätter des Kelches hervorwachsen. Das Kapitäl zeigt in seinem Schmucke großen Wechsel. Immer umschließt ein Kranz von Akanthusblättern, der bei reicherer Ausführung verdoppelt wird, den unteren Teil. Aus diesem Blätterkranze steigen in schön gewundenen Schneckenlinien stengelartige Gebilde, mit Palmetten und anderen pflanzlichen Schmuckgebilden dazwischen auf und vermitteln den Uebergang zur Deckplatte. Diese ist durch eine Hohlkehle, sowie darunter und darüber liegende Plättchen und Wülstchen reich gegliedert, hat häufig abgeplattete Kanten und als neue Eigentümlichkeit keine geradlinige, sondern eine nach der Mitte zu gekrümmte Umgrenzung.

Das Gebälk zeigt keine Abweichungen vom jonischen; das Beispiel Fig. 711 C ist reicher gegliedert, indem der Architrav aus drei schwach übereinander vorspringenden Bändern gebildet ist und sich unter dem Kranzgesimse ein Zahnschnittfries hinzieht, beides Eigenheiten, die auch an jonischen Bauwerken vorkommen.

Römischer Stil. Die römische Säule zeigt nur eine reichere Ausbildung und Vermischung verschiedener griechischer Formen. Bei der dorischen und jonischen Säule war die Grenze, bis zu der man gehen konnte, ohne die wesentliche Eigenart zu zerstören, bald erreicht. Dafür bot das korinthische Kapitäl um so größere Freiheit, und dieses wurde daher auch mit Vorliebe benutzt. Fig. 716 B zeigt, wie groß die Weiterbildung des ohnehin schon reichen griechischen Vorbildes ging. Die Ausschmückung beschränkte sich jedoch nicht auf das Kapitäl, sondern dehnte sich auch auf Basis und Gebälk aus.

Die einfache attische Basis wurde durch Einschieben von Plättchen, kleinen Kehlen und Wülsten bereichert, die Grundplatte (Plinthe) mit Bändern und Ranken, die Wülste und Kehlen mit Flecht- und Blattwerk verziert. Ebenso wurde das Gebälk durch Einschalten von verzierten Zwischengliedern reicher ausgestaltet und unter dem Kranzgesimse die schon im griechisch-korinthischen Stil auftauchenden Konsolen als Träger desselben ständig verwendet. Häufig wurden die Säulen auf einen Unterbau (Sockel, Säulenstuhl oder Postament genannt) gestellt, die Kannelierung nur teilweise ausgeführt oder ganz fortgelassen, und der Schaft am Beginn mit Hüllblättern — Akanthus — geschmückt.

Meist liegt über dem doppelten Akanthuskranz des Kapitäls ein mit einem Eierstab geschmückter Wulst (a bei Fig. 716 B), über dem sich die an das jonische Kapitäl erinnernden mächtigen Volutenglieder herniederrollen. Dieses reiche Kapitäl, in dem schließlich auch Menschenfiguren eingefügt werden, heißt besonders das römische Komposit- (d. h. zusammengesetztes) Kapitäl.

Als neue Bauglieder treten in der römischen Baukunst die Bogen hervor (siehe die Beispiele S. 169 und 173), die in der griechischen Baukunst niemals Anwendung fanden; auch Wandpfeiler und Halbsäulen mit den Rundsäulen entsprechenden Kapitälen fanden ausgedehntere Anwendung als in den griechischen Stilen.

Der romanische Stil. Die Zeit zwischen dem Erlöschen der römischen und dem Erwachen der romanischen Kunst kann ich hier überspringen, da die altchristliche Kunst keine eigenen Stilformen schuf. Der Geist, der innere Gehalt und die Bedeutung der romanischen

Stilperiode sind auf S. 229 u. f. eingehend besprochen worden, hier will ich deshalb nur noch einzelne äußerliche Kennzeichen und Merkmale aufführen.

Ein solches Merkmal ist vor allem der Rundbogen als Abschluß von Oeffnungen und als vielfach verwendetes Zierglied; als letzteres tritt er in der Form des Bogenfrieses auf (11 in Fig. 717). Wichtig ist für die einzelnen Stilzeiten die Form des Kapitäls, die sich aus der einfachen, unten abgerundeten Würfelform langsam in die Kelchform verwandelt, die im gotischen Stil ausschließlich Anwendung findet. Bald erhält das einfache Würfelkapitäl auch reichen Schmuck aus Bandwerk und Umbildungen des Akanthusblattes (2). Diese Blattformen finden beim Kelchkapitäl ausschließlich Anwendung, ihr Ursprung ist aber kaum noch zu erkennen (3). Schließlich wird aus dem Blattschmuck durch Vereinfachung der Linien und Aufrollen der Ecken zu Knollen das im Uebergangsstile häufige Knospenkapitäl (4).

Die Grundform der ganzen Säule ist sehr einfach. Die Basis (6) ist der sogen. attischen nachgebildet und weist außer in der gedrungenen Form eine besondere Eigentüm-

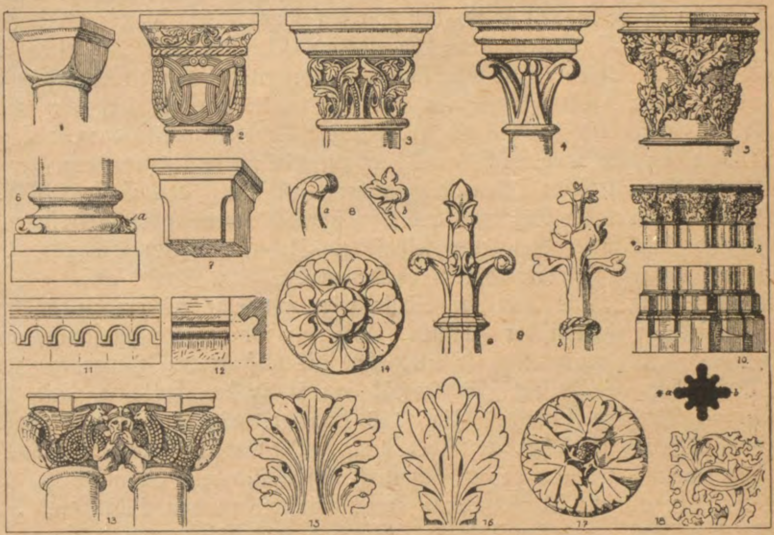


Fig. 717. Romanische und gotische Stil-Formen.

lichkeit in den Eckblättern (6a) auf. Der Schaft ist anfänglich glatt, später erhält er aber, wie bei der goldenen Pforte zu Freiberg, reichen Schmuck durch verschiedene aufgelegte Figuren, durch sich herumwindende Wülste u. a. Der Pfeiler, der im romanischen Stil als wichtiges Bauglied auftritt, hat im allgemeinen die einfache, in 7 angedeutete Form mit abgefasten oder ausgekehlten Kanten, an die später kleine Ecksäulchen angefügt werden.

Ganz eigenartige Gebilde sind die gekuppelten Säulen, deren Kapitälbildung 13 zeigt, zugleich ein Beispiel für die vielfach vorkommende und deshalb ebenfalls als gutes Kennzeichen dienende phantastische Ausbildung des Schmuckwerkes. Das Schmuckwerk weist auch sonst eigentümliche Formen auf. In Frankreich, wo antike Beispiele unmittelbar als Vorbilder gedient haben, tritt noch häufig das Akanthusblatt in nur wenig veränderter Form auf (15); es ist gedrungener, mehr in die Breite gehend, als die antike Form. In Deutschland tritt eine ebenfalls vom Akanthus hergeleitete, aber ganz willkürlich veränderte Form auf (an 2 oben und an 3 sichtbar), häufig in Verbindung mit Bandwerk, an den Rippen mit Perlen besetzt u. s. f. Sonst herrscht im Schmuckwert die gleiche Strenge und Gesetzmäßigkeit wie im allgemeinen Aufbau. Ein Beispiel für das strenge Stilisieren pflanzlicher Formen ist 14, eine Rosette aus dem Kloster Heiligenkreuz bei Wien.

Der gotische Stil. Neben den Hauptmerkmalen des gotischen Stiles, dem Spitzbogen, dem allgemeinen Aufstreben, dem Maßwerk und den anderen auf S. 286 u. ff. gekennzeichneten Eigentümlichkeiten treten keine wichtigeren Merkmale auf. Ich begnüge mich deshalb hier, einige zum Vergleich mit den romanischen geeignete Einzelheiten aufzuführen.

Das Kapitäl mit seinem lose aufliegenden Blattschmuck hat eine sehr nüchterne Form angenommen. Seine Bedeutung als Bauglied wie als Schmuckstück hat es fast ganz eingebüßt, es vermag nur noch mit vielen gemeinsam einige Wirkung zu erzielen (s. z. B. 5 und 10 der Fig. 717, ein Bündelpfeiler und einzelnes Kapitäl davon aus dem Dome zu Köln). Das Blattwerk, das in den klassischen Stilen in innigstem Zusammenhange mit dem Zweck des von ihm geschmückten Gliedes stand und auf seine Bedeutung als tragender, trennender oder verknüpfender Bauteil hinwies, hat diese Beziehung verloren. Man bemüht sich aber bei dem wenigen Blattschmuck, der den Kapitälen, Friesen und Rosetten gegeben wird, einheimische Pflanzenformen naturwahr wiederzugeben, wie dies 17, eine Rosette aus der heiligen Kapelle zu Paris, zeigt (vergleiche damit die romanische auf dem-

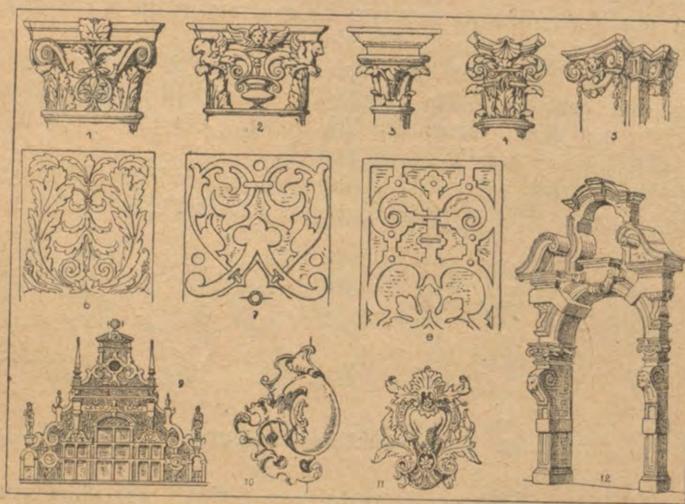


Fig. 718. Renaissance-Formen.

selben Bilde!). Auch das Akanthusblatt zeigt, wenn es, was selten geschieht, verwendet wird, natürlichere und einfache Formen (16).

Bei den die Türme, Ziergiebel und Fialen schmückenden Kreuzblumen und den Krabben oder Kriechblättern zeigt sich zuerst eine den Knollen der Knospenkapitäle (4) ähnliche Form 8 u. 9 a, aus der dann später die krauseren, mehr an natürliche Blätter erinnernden Formen 8 u. 9 b entstanden.

In der Spätgotik verlieren die Pflanzenformen ihre Frische und Natürlichkeit, sie vertrocknen gleichsam, werden dürr und leblos und zu unnatürlichen Verschnörkelungen, wie dies 18 zeigt, ein aus Umbildung der Distelblätter entstandenes, sehr häufig angewendetes Zierwerk. Als Gegenstück zu der häufigsten romanischen wagerechten Gliederung, dem Rundbogenfries, zeigt 12 eine ganz schmucklose gotische, einen Wasserschlag, dessen einfache Formen nicht als Schmuckwerk angesehen werden können.

Stileigenheiten der Renaissance. Strenge Stilgesetze, wie sie besonders im gotischen Stil herrschten, kennt die Renaissance nicht, der einzelne Künstler konnte mehr seiner freien Erfindungsgabe nachgeben. Deshalb lassen sich „Behelfe" für das Erkennen der italienischen Renaissancewerke nicht in kurzen Worten geben. Dem Laien bietet sich die Hauptschwierigkeit dar beim Schmuckwerk und insbesondere bei den Einzelheiten, wie

Säulen, Kapitälen u. s. w., die häufig getreu nach römischen Vorbildern gearbeitet wurden, oft auch geradezu antiken Bauten entnommen sind. Da vermag nur genaue Kenntnis der Antike helfen, die wieder nur durch langes Studium echter Werke erlangt werden kann.

Das Schmuckwerk ahmt zwar mitunter ebenfalls antike Vorbilder getreu nach, meist werden diese aber nur frei benutzt, so daß etwas durchaus Neues entsteht, dessen Kennzeichen anmutige Schönheit, schwungvolle aber gemäßigte Linienführung, zierliche Ausgestaltung der Einzelheiten sind. Dabei wird aber die übergroße und schwere Pracht, die vielen römischen Erzeugnissen eigen ist, vermieden und große Leichtigkeit, Beweglichkeit und Zierlichkeit der Formen bewahrt.

Beispiele für die Verzierung der Kapitäle an italienischen Bauten sind Nr. 1 u. 2 in Fig. 718, von einer Säule aus dem Palazzo Scrofa in Ferrara und von einem Pfeiler des Palazzo vecchio zu Florenz, die natürlich nicht als Muster für alle übrigen Renaissancekapitäle, sondern nur als Proben der allgemeinen Art der Ausgestaltung gelten sollen. Nr. 6 zeigt eine Rechteckfüllung aus dem Palazzo vecchio zu Mantua, als Beispiel für die freie Anwendung der klassischen Blattformen.

Die deutsche Renaissance geht ihren besonderen Weg, hier überwiegen die aus den romanischen und gotischen Stilen allmählich entwickelten Formen über die antiken, die überhaupt nicht von unmittelbarem Einfluß waren. Die Kapitäle 3 u. 4 zeigen wohl die große Verschiedenheit in der Erfindung deutlich.

Noch schärfer zeigt sich diese Verschiedenheit in den Rechteckfüllungen 7 u. 8, von den Grabmälern aus der Stiftskirche in Stuttgart und der Michaelskirche in Schwäbischhall,

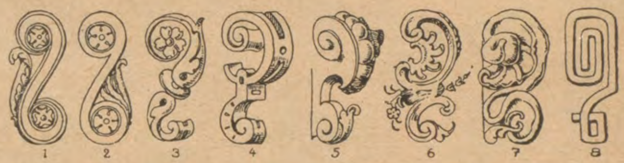


Fig. 719. Die Entwicklung der Volute (Schneckenglied).

die in mannigfaltigen Abänderungen vorkommen. Blatt und Rankenwerk sind krauser als im italienischen Renaissance-Stil, einheimische Blattformen überwiegen jene des Akanthus.

Für den deutschen Prachtbau ist die Ausgestaltung der Giebel, wie sie Nr. 9 zeigt, ein auffallendes Kennzeichen. Aus den Renaissance-Formen entwickelte sich jene des Barock und Rokoko. Das Barock wird gekennzeichnet durch die Großzügigkeit der Bewegungen und den Schwung aller Linien, bei denen das Gerade nach Möglichkeit vermieden wird. Das Schmuckhafte überwiegt sowohl im Ganzen wie im Einzelnen; alles ist zu großartiger festlicher Gesammtwirkung zusammengehalten.

Es genügt, hier die Ausgestaltung dreier Einzelheiten zu zeigen: wie 5 ein Kapitäl, 12 die Umrahmung eines Portales von einem Hause in Antwerpen und 10 ein Schmuckschild, eine sogenannte Kartusche, um das Bezeichnende erkennen zu lassen.

Das Zerflattern aller geschwungenen Linien in zahllose sich krümmende Endigungen, die bald Muscheln, bald Palmen nachgebildet erscheinen, die Vermeidung jeder Ebenmäßigkeit und Verschnörkelung aller Glieder kennzeichnen den Rokokostil, der das Festliche des Barock noch steigert, aber ganz auf dessen Großartigkeit verzichtet und sich in rein spielerischem Ausgestalten der Einzelheiten gefällt. Das Schild 11 giebt eine Probe für die Eigenart und zwar an einem immerhin noch Mäßigkeit bewahrenden Beispiele.

Volute. An einem untergeordneten Einzelgliede läßt sich die Eigenheit der Renaissance und ihrer Folgestile äußerst klar erkennen. Es ist dies die Doppel-Schneckenlinie oder Doppel-Volute, die in der antiken Zierkunst am häufigsten an Konsolen in der Fig. 719 (1) gezeigten einfachen Form auftritt. Die italienische Renaissance behält diese Form im Allgemeinen bei (2), die deutsche Renaissance-Zierkunst bildet aber daraus eine Art Blätter-

ranke von der in 3 gezeigten Form. Aus dieser entwickelt sich dann in der deutschen Hochrenaissance ein geschlitztes Rollenwerk (4), das fast an keinem Bauwerk oder Möbel fehlt.

Im Barockstil wird daraus ein wuchtiges Gebilde nach Art des in 5 abgebildeten. Das sogenannte Volutenauge quillt heraus, die Schneckengänge erheben sich aus der Fläche. Im Rokokostil tritt die Volute an jedem Kunstgewerbe-Erzeugnis auf; an Möbeln, am Stuck der Decken, im Schmuckwerk der Wände, kurz überall dort, wo sich überhaupt Schnörkelwerk anbringen läßt, ist sie zu finden und zwar in einer, wie 6 zeigt, umgebildeten Form. Aus der schweren Barockvolute ist ein zierliches Linienspiel geworden.

Im Zopfstil besinnt man sich, daß das Spielerische des Rokoko keine ernste Kunst sein kann, man sucht durch Rückkehr zu strengeren Formen den vermißten Ernst zurückzugewinnen, erhält aber, da der Sinn für wirkliche Reinheit und Einfachheit der Stilformen verloren ging, nur einen steifen Mischstil, dessen Eigenheit auch wieder die Volute erkennen läßt (7).

Schließlich gewinnt das Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit die Oberhand, und am Beginn des 19. Jahrhunderts taucht als Rückschlag auf die Ausschweifungen von Barock und Rokoko, die antike Formenwelt im Empirestil ganz unvermittelt auf. Man kehrte zur einfachen Linie zurück, vermied alles Ueberflüssige, und formte alles nach antiken Mustern einfachster Art um. Die Volute macht die Wandlung natürlich mit, die Form ist völlig einfach geworden und erinnert an den griechischen Mäander (8).

Bogen. Für den Stil eines Bauwerkes ist die Gestalt der Bogen eines der augenfälligsten Merkmale. — In der Fig. 720 sind die wichtigsten Bogenformen mit ihren Konstruktionen angegeben. (0 bedeutet jedesmal den Mittelpunkt der erzeugenden Kreise.) — 1 ist der gewöhnliche Rundbogen, 2 u. 3 der flache oder Stichbogen, 4 der Korbbogen, der meist anstatt des schwieriger zu konstruierenden Ellipsenbogens verwendet wird,

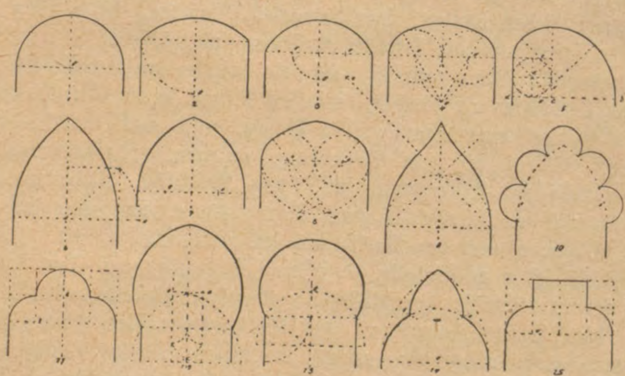


Fig. 720. Bogen-Formen.

5 der steigende oder einhälftige Bogen (die Spannung a—b ist in c nach dem „goldenen Schnitt“ geteilt), 6 der erhöhte Spitzbogen oder Lanzettbogen, 7 der einfache oder flache Spitzbogen, 8 der gedrückte Spitzbogen oder Tudorbogen, 9 der Eselsrücken, 10 der fünfblättrige maurische Bogen, 11 der runde Kleebogen, 12 der Hufeisenspitzbogen, 13 der gewöhnliche Hufeisenbogen, 14 der spitze Kleebogen, 15 derselbe mit gerader Bedeckung.

Schlußwort.

Dem aufmerksamen Leser dürfte nicht entgangen sein, daß unsere Darstellung einige Besonderheiten aufweist. Diese finden ihre Erklärung darin, daß dieses Buch in erster Linie für jene Kreise bestimmt ist, welche keinerlei Vorkenntnisse in der Kunstgeschichte besitzen. Es war daher eine einfach schlichte, gemeinverständliche Darstellung geboten, welche ohne überschwängliche und geistreiche Redensarten das Sachliche klar und deutlich hervorhebt. Daß das Buch auch „deutsch“ geschrieben ist und Fremdworte, soweit als nur möglich, vermieden worden sind, wird man hoffentlich nicht tadeln. Weiter kam auch das „Ziel“ in Betracht: das Verständnis für die Kunst — auch jene der neueren Zeit — zu wecken und zu fördern und zwar durch Anregen zum eigenen Beobachten, zum eigenen Urteilen. Das Buch sollte kein „Nachschlagewerk“ sein, in welchem man ab und zu eine „Notiz“ nachsieht, sondern die leitende Absicht war, dem Leser an den Kunstwerken der Vergangenheit alle jene Umstände zu erläutern, welche deren künstlerische Bedeutung bestimmen, und ihn so in den Stand zu setzen, auch über andere Werke selbst urteilen zu können, indem er bei ihnen diese wesentlichen Umstände beobachtet und Vergleiche zieht. Was für die neuzeitliche Kunst aus den früheren Zeiträumen von Einfluß und Bedeutung geblieben ist, wurde daher auch mit einer gewissen Gründlichkeit behandelt. Eine ausführliche Darstellung erfährt auch die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, die in den meisten Werken kurz abgethan zu werden pflegt. Gerade diese Barockkunst ist jedoch bedeutsam und verdient sicher die gleiche Beachtung, wie etwa die römische Hochrenaissance; vor allem aber bleibt die Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts unverständlich, wenn man über diesen Zeitraum, wie üblich, hinweggeht.

Da dieses Buch nur in die Kunstgeschichte „einführen“ soll, so möchte ich für jene, welche sich weiter bilden wollen, hier bemerken, daß der beste Weg hierzu ist — anstatt viele Bücher zu lesen und die Urteile derselben einzulernen —, viel „zu sehen“. Nun ist es allerdings nicht jedem möglich, all die bestehenden Kunstwerke aufzusuchen und mit eigenen Augen betrachten zu können, indessen bieten heute die Photographie und die vervielfältigenden Künste einen genügenden Ersatz, und auch mit beschränkten Mitteln läßt sich eine lehrreiche und fesselnde Sammlung anlegen. Insbesondere mögen hier genannt werden: der Klassische Bilderschatz und der Klassische Skulpturenschatz (Verlagsanstalt von F. Bruckmann in München), zwei Sammlungen von den besten Meisterwerken der Malerei und Bildnerei von der Antike bis zur Neuzeit.

Schließlich sei noch bemerkt, daß die „Besprechungen der Abbildungen“ im I. bis III. Buche, ferner teilweise der Abschnitt über die Baukunst der italienischen Renaissance und endlich die „Erläuterungen zu den Stilformen“ von Herrn Bernhard Esch verfaßt sind, von dem auch alle Zeichnungen in diesem Buche stammen. Für die anderen Abbildungen dienten Photographien als Vorlage und zwar für die italienischen Kunstwerke und Bauten hauptsächlich jene von Fratelli Alinari in Florenz und Anderson in Rom, für die Gemälde aus deutschen Galerien die Pigmentdrucke der Verlagsanstalt Bruckmann in München.

Erklärung der technischen und fremden Ausdrücke

von B. Esch.

Abakus: Abdeckplatte d. Kapitäls.

Abfasen: Abschneiden der Kanten und Ecken, so daß an deren Stelle schräge Flächen entstehen.

Abgesetzt: Zurücktretend, zurückspringend.

Abgetreppt: Eine in Stufen gebrochene Linie z. B. an Giebeln.

Ablauf: Verbindungskehle zwischen zwei senkrechten Flächen.

Abseite: Seitenschiff.

Achtort: Ein regelmäßiges Achteck, das entsteht, wenn zwei gleiche Quadrate sich durchkreuzen.

Akanthusblatt: Blatt der in Südeuropa wild wachsenden Bärenklau (Acanthus mollis und spinosus) mit aus tief eingeschnittenen Zähnen am Blattrande gebildetem schönen Umriß.

Akroterion, Stirnziegel und Giebelblumen; meist aus der Fächerpalme nachgebildetem Zierwerk bestehend (Palmetten).

Altan s. Balkon.

Ambo oder **Ambon:** Kanzelartige Lesepulte zu beiden Seiten des Chores der christlichen Basilika.

Anten: Die durch Hervortreten der Enden der Längsmauern der Cella des antiken Tempels an deren Vorderseite gebildeten pfeilerartigen Vorsprünge (auch Thürpfeiler).

Apsis: Chornische, halbkreisförmiger Anbau an die Basiliken der Römer, der bei den christlichen Kirchenbauten als Altarnische beibehalten wurde.

Arabesken: Rankenzierwerk des maurischen Stils.

Archaisch: Altertümlich, hauptsächlich auf die älteste griechische Kunstweise angewendet.

Architrav: Oberschwelle der unmittelbar über den Stützen liegenden Steinbalken. (Siehe Fig. 712.)

Archivolt: Vorderseite eines Gewölbebogens.

Arkaden: Bogenstellungen, Bogengänge; Reihen von Säulen und Pfeilern, welche durch Bogen (Arkadenbogen) verbunden sind.

Astragal: Kleiner Rundstab, Perlstab, Perlschnur.

Atlant: Abgeleitet von Atlas, dem sagenhaften Träger der Himmelskugel, männlicher Träger von Gebälk oder Konsolen.

Atrium: Vorhalle, Vorhof des römischen Wohnhauses. In der christlichen Baukunst der Vorhof der Basilika.

Attika: Aufsatz über dem Hauptgesims eines Gebäudes (s. d. Abbildung des Titusbogens Fig. 190); meist undurchbrochen, dient dann zur Aufnahme von Inschriften, Flachbildern, kleinen Standbildern u. s. w. Durchbrochen (mit kleinen Säulen: „Docken") wird die A. zur Brüstung oder Geländer.

Attische Basis: Säulenfuß aus zwei durch eine Hohlkehle getrennten Pfühlen gebildet, die auf der quadratischen Grundplatte aufliegen.

Ausladung: Weites Vortreten eines Baugliedes z. B. der Kranzgesimse.

Aussparen: Freilassen, offenlassen.

Avers: Vorderseite von Medaillen und Münzen; Bildseite, Kopfseite; im Gegensatz zu „Revers".

Baldachin: Ueberdachung; Traghimmel. In der Baukunst das von Säulen oder Konsolen getragene Dach der Altäre, Kanzeln u. s. w. und über Standbildern.

Balkon, Söller: Ein unbedeckter Gebäudeausbau, der meist auf Balkenvorsprüngen ruht, im Gegensatz zum „Altan" der auf den vom Boden aufsteigenden Stützen ruht.

Baluster: Kurze Säule, „Docke".

Balustrade: Brüstungsgeländer, Brustlehne.

Basilika: Bei den Römern die Bezeichnung für Gerichtshallen oder anderen öffentlichen Geschäften dienende Gebäude. In der christlichen Baukunst die nach dem Muster der römischen B. erbauten Kirchen.

Basis: Fuß, Säulenfuß.

Basrelief: Wenig erhabenes Flachbildwerk.

Bilderkapitäl: Mit meist sehr erhabenen Flachbildern, Menschen, Tierfiguren, u. s w. geschmücktes Kapitäl des romanischen Stiles.

Biskuit: Unglasiertes Porzellan, hauptsächlich zu kleineren figürlichen Darstellungen verwendet.

Blende: Flache Wandnische.

Blendbogen: Bogen, die keine Oeffnung überspannen, sondern nur den Wandflächen als Belebung oder Gliederung aufliegen.

Bogen: In der Baukunst die Teile, welche Thüren, Fenster, Nischen oder Pfeiler und Säulen im Innern und Aeußern in krummer Linie überspannen und die Wölbung des Innern bestimmen. Den höchsten Punkt des Bogens nennt man Bogenscheitel, die beiden tiefsten Bogenfüße. Die Entfernung zwischen den beiden Bogenfüßen heißt die „Bogenspannung". Beim gewölbten d. h. aus einzelnen Teilen, Wölb-

steinen, zusammengesetzten Bogen heißen die beiden tragenden Mauerstücke die „Widerlager", und deren oberste Teile, auf denen die Bogenfüße ruhen, die „Bogenkämpfer". Der mittelste Wölbstein, der also die Wölbung schließt, heißt der Bogenschluß oder „Schlußstein". Die Innenfläche heißt Leibung, die Außenfläche Bogenrücken.

Bogenfeld: Der vom Bogen begrenzte Raum.

Bogenfries: Ein aus aneinander gereihten Bogen gebildeter Schmuckfries.

Bordüre: Bandverzierung, Saum, Einfassung.

Bossages: Steine mit rauher, wenig behauener Oberfläche und abgeschrägten Kanten, Buckelsteine.

Bossen: Kantenblumen, Buckel.

Bossenwerk: Bossage oder Rustika, Mauerwerk aus roh behauenen Quadern.

Bossieren: Bosseln oder auch bosselieren, vom altdeutschen „pozan": schlagen, die Herstellung von Bildnereiwerken aus weichem Stoff (Thon, Wachs).

Bronze: Mischmetall, in der Hauptsache aus Kupfer und Zinn bestehend, neben Marmor der am meisten verwendete Stoff für Standbilder und andere bildnerische Kunstwerke der „großen" und „kleinen Kunst". Ihre Verwendung ist uralt; in der sogen. Bronzezeit verdrängte sie die Stein- und Knochenwerkzeuge als Stoff der meisten Waffen und Geräte, bis sie wieder vom Eisen verdrängt wurde. Die Aegypter, Assyrer, Babylonier, Chinesen, Perser kannten in den ältesten Zeiten den Bronzeguß und stellten Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände daraus her, und die Griechen brachten es in der Herstellung der Bronzestandbilder aus einem Guß zu hoher künstlerischer und handfertiger Vollendung.

Buckelsteine: Bossenquadern (Bossages), Steine mit wenig behauener, rauher Oberfläche und abgeschrägten Kanten.

Bukranion: Stierschädel; den Schädeln der Opfertiere nachgebildetes Zierwerk, das meist durch Laubgewinde verbunden vorkommt.

Bündelpfeiler: Ein aus dem Zusammenstellen mehrerer Pfeiler, oder aus der Bekleidung eines solchen mit Halbsäulen und Stäben entstandenes Bauglied.

Cameen: Erhaben geschnittene Steine.

Campanile: Glockenturm.

Cannellierung: S. Kannelierung.

Cantharus: Reinigungsbrunnen in der altchristlichen Basilika.

Cartouche: S. Kartusche.

Casette oder Kassette: Vertieftes Deckenfeld; kassettiert: mit derartigen Feldern versehen.

Cathedra: Sessel, Lehrstuhl, besonders Bischofssitz.

Cathedrale: Hauptkirche an einem Bischofssitz.

Cella oder Naos: Das innerste Gemach der griechischen und römischen Tempel; Allerheiligstes derselben.

Centralbau: Ein Kirchenbau, dessen einzelne Teile sich um einen Mittelpunkt ordnen; vornehmlich die Kirchen der italienischen Hochrenaissance sind Centralbauten.

Ciborium: Hostienbehälter; Gefäß in Form eines Kelches, seltener auch einer Taube, eines Türmchens oder einer Kapsel; ferner auch der Altarüberbau, der auf 4 oder mehr Säulen ruht.

Chor: Der für die Geistlichkeit bestimmte östliche Teil der christlichen Kirche. Verlängerung des Mittelschiffes.

Chryselephantin: Aus Gold und Elfenbein zusammengesetzte Standbilder.

Ciselieren: Das Nacharbeiten (Fertigmachen) von gegossenen Metallgegenständen; im engeren Sinne die Herstellung getriebener Metallarbeiten aus dünnem Blech.

Cista: Antikes Gefäß von cylindrischer Form.

Colorit: Farbe, Farbengebung.

Composit-Kapitäl: Ein aus verschiedenen Formen zusammengesetztes Kapitäl der römischen Baukunst.

Console: Tragstein, Träger von Gesimsen u. s. w.

Dachreiter: Kleines, auf dem Dachfirst meist über der Vierung sitzendes Türmchen.

Dielenköpfe: Schräg vorspringende Platten unter dem Kranzgesimse.

Dienste: Die an den Pfeilern der gotischen Kirchenbauten aufsteigenden halbsäulenförmigen Träger der Gewölberippen und Gurten.

Dipteros: Tempel mit Doppelsäulenreihe.

Diptychon: Zwei miteinander verbundene Schrift- oder Bildtafeln.

Diskus: Runde Scheibe zum Werfen.

Docke: Geländersäule, Baluster.

Dreipaß, s. Maßwerk.

Dreischlitz (Triglyphon): Kannelierte Stütze im dorischen Fries.

Echinus: Wulst am dorischen Kapitäl.

Eckblatt: Zierblatt an der Basis der romanischen Säule.

Eierstab: Verzierung des Wulstes der Kapitäle u. s. w., mit fortlaufenden Blattmustern ohne Mittelrippen in Eiform.

Email: Schmelz, mit Metalloxyden gefärbter Glasfluß.

Emblem: Metallverzierung, die auf Metallgefäße aufgelötet wurde; im übertragenen Sinne soviel wie Sinnbild oder Kennzeichen.

Empore: Galerie, Bühne, besonders über den Seitenschiffen der Kirche.

Enkaustik: Malerei mit Wachsfarben.

Entasis: Anschwellung des Säulenschaftes.

Epistyl, s. Architrav.

Epitaphium: Grabschrift, Grabplatte.

Eselsrücken: Geschweifter Spitzbogen.

Eurythmie: Das richtige schöne Verhältnis in der Bewegung der einzelnen Teile zum Ganzen, Gleichmaß.

Fachwerk: Im Gegensatz zu den sogen. massiven Bauten ein Bauwerk aus Holzbalken, Pfosten u. s. w. deren Zwischenräume mit Lehm- oder Ziegelgemäuer ausgefüllt sind. Der Fachwerkbau fand hauptsächlich im Mittelalter in Süddeutschland bei Wohnhäusern Anwendung.

Faience oder Fayence: Steingut, Halbporzellan mit farbigen Bleiglasuren.

Fassade: Die Vorderseite, Schauseite, Front oder Stirnseite eines Gebäudes.
Fensterrose: Kreisförmiges reichverziertes Fenster im gotischen Stil.
Festons: Blumen- u. Fruchtgehänge.
Fiale: Gotische Spitzsäule, Türmchen.
Fibula oder Fibel: Antike Gewandnadel.
Filigran: Metallarbeiten aus feinem Draht.
Fischblase, s. Maßwerk.
Flamboyantstil: Bezeichnung für den spätgotischen Stil in Frankreich.
Fliesen: Thonplatten zur Wand- und Bodenbekleidung.
Folie: Unterlage, Metallunterlage, z. B. unter Glasspiegeln, geschliffenen Steinen u. s. w.
Fond: Grund, Mittelstück.
Fournier: Überzug aus dünnen Holzplatten.
Fresko: Al fresko (auf dem Frischen), Wandmalerei auf frischem Kalkbewurf.
Fries: In der Baukunst verzierter Streifen als Gliederung größerer Flächen.
Frontispice: Vorderseite, Giebel, Giebelfeld.
Fußpunkte: Beim Bogen die Stellen, mit denen er auf den Stützen ruht, s. Bogen.

Galerie: Umgang, Laufgang.
Gebälk: Die unmittelbar auf den Säulen ruhenden Bauglieder, Architrav u. s. w.
Gebuckelt: Mit Buckeln, hervorragenden Rundungen versehen.
Geison: Kranzgesimse.
Gekröpft: In einem Winkel gebogen, z. B. ein Gesims, welches auch um die Mauervorsprünge herumgeführt wird.
Gekuppelt: Verbunden; bei zusammengehörigen Fenstern oder bei Säulen mit gemeinsamen Kapitälen gebraucht.
Gemmen: Geschnittene oder geschliffene Steine mit bildlichen Darstellungen. Ist die Darstellung erhaben, so heißt der Stein Camee, ist sie vertieft eingeschnitten, Intaglio.
Genre: Art, Gattung. Genremalerei, eigentlich Gattungsmalerei, d. h. Schilderung einzelner Volkstypen, Bilder aus dem Volksleben, Sittenbilder ohne besonderen geschichtlichen Hintergrund, im Gegensatz zur Historienmalerei.
Gesims: Wagerechte, im Gegensatz zu den flachen Friesen vorspringende Bauglieder.
Gestelzt: Überhöht.
Gestürzt: Umgekehrt.
Gewölbe: Überdeckung eines Raumes mit krummen Decken. Man unterscheidet Tonnengewölbe, Kreuzgewölbe, Muldengewölbe, Spiegel-, Stern-, Netz- und Trichtergewölbe u. s. w. Die gewölbte Bedeckung eines gleichmäßigen runden oder vieleckigen Raumes heißt Kuppel. Die Stützen, auf welche der Schub der Wölbung wirkt, heißen Widerlager, die anderen Mauern Stirn- oder Schildmauern. Bei Gewölben aus Hausteinen heißen die keilartig zugehauenen Steine Wölbsteine. Der Wölbstein im Scheitel des Gewölbes heißt Schlußstein. Die Innenfläche des Gewölbes nennt man Leibung, die Außenfläche Rücken.
Gewölbejoch: Ein durch zwei Gurtbögen begrenzter Teil eines fortlaufenden Gewölbes.
Gewölbekappen: Die dreieckigen Flächen eines Kreuzgewölbes.
Gewölberippen: In der Richtung der Diagonalen eines Kreuzgewölbes laufende Gurten, die mit den Längs- und Quergurten das Gerippe eines Gewölbes bilden.
Giebel: Dreieckige Wandfläche an der Schmalseite eines Gebäudes, welche durch das zweiseitige Dach gebildet wird.
Giebelblumen, s. Krabben.
Giebelfeld (Tympanon): Das dreieckige, von Gesimsen eingeschlossene Feld über dem Gebälk der Schmalseiten griechischer Tempel.
Giebelwand: Giebel mit dem unter ihm befindlichen Wandstück.
Girandolen: Mehrarmige Leuchter.
Glockenleiste oder verkehrt liegender, fallender Karnies, dient in der Baukunst als stützendes Glied.
Glorie: Strahlenkrone, Heiligenschein.
Glyptik: Steinschneidekunst.
Glyptothek: Sammlung von Steinen und Bildwerken.
Gobelins: Gewebte Bilderteppiche, nach dem Erfinder Jean Gobelin (15. Jahrhundert) benannt.
Gouachemalerei: Malerei mit den Untergrund deckenden Wasserfarben.
Grat: Scharfe Kante.
Gratgewölbe: Kreuzgewölbe, dessen Kappen in scharfen Kanten zusammenstoßen.
Gravieren: Mit dem Stichel eingraben.
Grisaille: Grau in Grau-Malerei.
Grotesken oder Grottesken: Phantastisches Schmuckwerk aus Pflanzenranken.
Guirlanden: Blumengehänge.
Gurte: Vortretender Bogen an der Decke gewölbter Räume.

Hallenkirche: Ein Kirchenbau, dessen Seitenschiffe gleiche Höhe mit dem Hauptschiff und mit diesem ein gemeinsames Dach haben.
Helm: Pyramidenförmiges Turmdach.
Hermen: Viereckige Pfeiler mit Köpfen.
Hieroglyphen: Die Bilderschrift der alten Aegypter.
Hohlkehle: Rinnenartiges, halbkreisförmig einwärts gezogenes Glied; findet meist als „trennendes Glied" Verwendung.
Hydria: Antikes Wassergefäß mit drei Henkeln.
Hypäthron: Lichtöffnung in der Mitte des Tempeldaches, unbedeckter Raum im Innern des griechischen Tempels.

Idol: Abgott, Götzenbild; kleine Götzenbilder aus Stein, Blei, Bronze, Knochen u. s. w. der vorzeitlichen Kunststufen.
Imitation: Nachahmung, Nachbildung.
Inkrustation: Verkleidung mit Mosaik u. s. w.
Inkunabeln: (Wiegendrucke, vom lateinischen cunabula, die Wiege). Die Erstlingsdrucke von der Erfindung des Letterndruckes bis ca. 1530.
Intaglien, s. Gemmen.
Intarsia: Eingelegte Holzarbeit.

Kaffgesims: Gesims unter den Fenstern.
Kameen, s. Gemmen.
Kämpfer: Das vortretende Glied, auf dem der Bogen ruht, besonders am Pfeiler. Auch soviel wie Zwischengesims, so z. B. bei Thüren die Trennung zwischen Thürflügel und Oberlicht.
Kannelierung: Riefelung, rinnenartige Furchung der Säulen und Pfeiler.
Kappen, s. Gewölbekappen.
Karnies: S-förmig geschweiftes Profil. 1. stehender Karnies oder Rinnleiste, kommt fast nur als deckendes oder trennendes Glied vor. 2. liegender Karnies oder Sturzrinne wird besonders bei Fußgesimsen als Unterlage benutzt. 3. verkehrt stehender, aufsteigender Karnies: Kehlleiste, Kehlstoß, wird als tragendes Glied verwendet. 4. verkehrt liegender, fallender Karnies: Glockenleiste, dient als stützendes Glied.
Karyatiden; Weibliche tragende Figuren (im Gegensatz zu Atlanten).
Kassette: Kleine Truhe, vertieftes Deckenfeld.
Kassettieren: Eine Decke mit solchen Feldern versehen.
Katharinenrad: Radfenster.
Kathedrale: Bischofskirche.
Kathedralstil: Die reichste Ausbildung der Kirchenanlage im gotischen Stil mit Verdoppelung der Seitenschiffe, Umgang und Kapellenkranz um den Chor.
Kathedra: Bischofsstuhl.
Kehle: Hohlkehle, Einziehung.
Kehlstoß: Verkehrt steigender Karnies.
Keramik: Gefäßbildnerei, Töpferkunst.
Konsole: Tragstein.
Krabben: Kriechblumen, blattartige Auswüchse aus den Kanten im gotischen Stil.
Kragstein, s. Konsolen.
Kranzgesimse: Das obere Glied des Gebälkes.
Krater: Antikes Misch- und Prunkgefäß.
Kreuzblume: Kreuzförmige Verzierung aus Blattwerk auf den Spitzen gotischer Türme und Giebel.
Kreuzgewölbe: Aus vier Abteilungen bestehendes Gewölbe, das aus der rechtwinkligen Durchschneidung zweier Tonnengewölbe entsteht. Das einfache Kreuzgewölbe besteht aus vier Bogendreiecken, den sogen. Kappen, das zusammengesetzte (in der Spätgotik) aus mehreren.
Kreuzgurte: Gewölberippen.
Krypta: Unterirdische Kapelle unter dem Chor der romanischen Kirche.
Kuppel: Die Ueberwölbung eines runden oder regelmäßig vier- oder vieleckigen Raumes.
Kuppeln: Verbinden s. gekuppelt.
Kymation: Blattwelle, Karnies.

Lambrequins: Ausgeschnittene, mit Quasten und Fransen versehene Behänge.
Lambris: Täfelwerk, Wandverkleidung.
Längengurte: Am Gewölbe in der Längsrichtung hervortretender Gurt.
Lasieren: Mit durchsichtiger Farbe übermalen.
Laterne: Mit Fenstern durchbrochener Aufsatz einer Kuppel.
Lauben: Offene Bogengänge der mittelalterlichen Häuser zu ebener Erde.
Laufgang: Schmaler Gang in der Mauerdicke des Mittelschiffes der gotischen Kirchen.
Lavieren: Die Farbe verwaschen, eine Zeichnung leicht tönen.
Leib: Prismatischer Teil der Fiale (S. 290).
Leibung: Innere Fläche der Bogen, der Fenster und Thürnischen, der Gewölbe u. s. w.
Lettner: Trennungsschranke zwischen Chor und Kirchenschiff; meist bühnenartig und mit Durchgängen versehen.
Lichtgaden: Fenster der Oberwand in der romanischen Kirche (S. 240).
Limusiner Email: Email aus Limoges, einer französischen Stadt, sogen. Maleremail.
Lisene: Senkrechter, flach hervortretender Mauerstreifen im romanischen Stil (S. 240).
Loggien: Bogengänge, Vorbauten mit offenen Gewölben.
Lotus: Aegyptische und asiatische Wasserpflanze, die in der Kunst der Aegypter, Assyrer u. s. w. häufig als Muster für die Schmuckformen diente. Aus der Nachbildung von zusammengeschnürten Lotuspflanzen entstand die häufigste ägyptische Säulenform.
Lunette (Lünette): Möndchen, halbkreisförmige, kreisförmige oder überhaupt rundliche Bogenöffnung.
Mäander: Viel verwendetes Schmuckwerk, das aus einer regelmäßig rechtwinklig gebrochenen, vor- und rückwärts geführten Linie besteht.
Majolika: Thonwaren, mit farbiger Glasur und Bemalung.
Majuskeln: Große Buchstaben im Gegensatze zu den kleinen Buchstaben: Minuskeln.
Mänaden: Bacchantinnen, Tänzerinnen bei den Festen des Bacchus, Priesterinnen desselben.
Manier: Behandlungsart; die Art, in der ein Künstler oder eine ganze Kunstrichtung schafft.
Manieriert: Auffälliges Hervorkehren eigentümlicher Aeußerlichkeiten.
Marqueterie: Einlegearbeit.
Mausoleum: Grabmal.
Medaillon: Große Medaille, Rundbild. — en medaillon: in der Art eines Medaillons, im Rund.
Metope: Rechteckige Friesfelder zwischen den Triglyphen.
Minaret: Schlanker Turm mit Galerie an den Moscheen.
Minuskeln: Kleine Buchstaben.
Missale: Meßbuch.
Mitra: Bischofsmütze.
Modell: Das Vorbild für den Künstler, der nachzubildende Gegenstand, die darzustellende Person. In der Bildnerei auch das Werk des Künstlers in Thon oder Wachs, das später in Bronze oder Marmor ausgeführt wird.
Modellieren: Formen.
Monolith: (Einstein) großer Stein, Steinsäule aus einem Stück bestehend.
Monogramm: Namenszug, Künstlerzeichen.
Monstranz: Hostienbehälter.
Mosaik: Aus kleinen farbigen Steinen oder Glasstückchen zusammengesetzte Gemälde oder sonstige Ausschmückung der Wände, Decken und Fußboden. S. Fig. 184, 185, 215, 276.

Moschee: Gotteshaus der Mohammedaner.
Musen: Die neun Göttinnen der schönen Künste: Erato (Scherz- und Liebeslieder), Euterpe (Tonkunst), Kalliope (Heldengedicht), Klio (Geschichte), Melpomene (Trauerspiel), Polyhymnia (Festgesang und Beredsamkeit), Thalia (Lustspiel), Terpsichore (Tanzkunst), Urania (Himmelskunde).
Musivisch: Eingelegt, als Mosaik behandelt.
Mutuli (Mutulen): Balkenköpfe, die Platten mit Tropfen an der Unterseite des Kranzgesimses.

Nagelkopffries: Aus kleinen pyramidenförmigen Körpern zusammengesetzte Verzierung des romanischen Stils.
Najaden: Quellgöttinnen.
Naos: Soviel wie „Cella" s. dort.
Narthex: Schmale Vorhalle der altchristlichen Kirchen.
Nase: Vorsprung.
Nebenchöre: Runde oder vieleckige Abschlüsse der über das Querschiff fortgeführten Seitenschiffe.
Nereiden: Meeresgöttinnen.
Nero antico: Schwarzer Marmor.
Netzgewölbe: Kreuzgewölbe mit zahlreichen netzartig verschlungenen Zierrippen.
Niello (von nigellum = schwarz): Mischung von Kupfer, Silber, Blei u. Schwefel zum Ausfüllen von graviertem Metall; ebenso die auf diese Art hergestellte Arbeit selbst.
Nimbus: Heiligenschein.
Nute: Furchenartige Vertiefung.
Nymphen: Quellgöttinnen.

Obelisk: Vierseitige Spitzsäule; freistehender, viereckiger sich nach oben verjüngender Pfeiler, hauptsächlich in der ägyptischen Kunst, meist aus einem Stein bestehend (Monolith).
Oberlicht: Fensteröffnung über der Thür.
Oblong: Längliches Rechteck.
Ochsenauge: Elliptische Lichtöffnung.
Oeuil de boeuf, s. Ochsenauge.
Okeaniden: Meeresgöttinnen.
Oktogon: Achteck.
Omphalos: Nabel, Schildbuckel.
Opisthodomos: Hinterhaus, als Schatzkammer verwendeter Raum hinter der Cella.
Opus musivum: Mosaik-Werk; O. sectile: Plattenmosaik; O. tessalatum: Würfelmosaik.
Ornament: Verzierung, Schmuckwerk.
Oval: Eiförmig, das Eirund.

Pagode: Chinesisches, turmähnliches Bauwerk, freistehender indischer Tempel.
Palette: Farbenbrett, Farbenplatte des Malers.
Palladium: Bild der Pallas, dessen Besitz Schutz gewähren sollte, daher im übertragenen Sinne für alle schützenden Heiligtümer gebraucht.
Palmette: Palmblatt, hand- oder fächerförmiges Blattschmuckwerk.
Panneau: (Paneel) Füllung, Täfelung.
Pantheon: Der allen Göttern geweihte Tempel in Rom.
Papyrus: Das Schreibmaterial (Papier) der Alten, aus der Papyrusstaude gewonnen.
Paradies: Vorhalle vor der Seitenthür der Kirchen.
Paramente: Kirchliche Geräte, Meßgewänder &c.
Paß: Von Kreisbogen begrenzte Maßwerksfigur; so Dreipaß aus drei, Vierpaß aus vier, Vielpaß aus vielen Kreisausschnitten gebildete Figur.
Passementerie (Posamenterie): Tressenarbeit.
Pastellmalerei: Malerei mit farbigen Stiften.
Patera: Flache gestielte Schale.
Paternoster (Vaterunser): Betschnur.
Patina: Edelrost, der durch das Alter oder künstliche Mittel erzielte Ueberzug auf Bronzen.
Patrone: Ausgeschnittene Form, Schablone.
Pavillon: Zelt; mit Zeltdach versehener Gebäudeteil.
Pechnase: Unten offener, erkerartiger Vorsprung an Burgen, aus dessen Oeffnung siedendes Pech u. dergl. auf die Angreifer gegossen wurde.
Pectorale: Brustschmuck.
Pendelstil: Abart des englisch-gotischen Stiles, (S. 304), auch Perpendikularstil genannt, bei dem im Maßwerk senkrechte Stäbe vorherrschen.
Pendentif: Dreieckige Gewölbezwickel, die bei Ueberwölbung eckiger Räume mit einer Kuppel die Ueberleitung vom Unterbau zu dieser bilden.
Pentagramm: Fünfzug, Sternfünfeck, Drudenfuß.
Peripherie: Umfang des Kreises.
Peripteros: Von Säulen umgebener Tempel.
Peristyl: Säulenhalle.
Perlenstab oder Perlenschnur: In der Baukunst ein aus ausgemeißelten Perlen und linsenförmigen Scheibchen zusammengesetztes Glied.
Perpendikularstil: S. Pendelstil.
Personifikation: Verkörperung, Darstellung eines Begriffes oder einer Sache durch eine Person.
Perspektive: Die Lehre von den Gesetzen des Räumlichsehens.
Pfeifen: Kurze Kanneluren oder Rinnen.
Pfeiler: Stützen von meist eckiger Form
Pfosten: Die senkrechten steinernen Teilungen (Stäbe) der gotischen Fenster (S. 289).
Pfühl: Starker, ausgebauchter Rundstab, besonders an der Säulenbasis.
Phiole: Antikes Fläschchen.
Piedestal: Fußgestell, Unterbau der Säulen und Pfeiler.
Pigment: Farbstoff.
Pilaster: Flacher Wandpfeiler mit Kapitäl.
Pinakothek: Gemäldesammlung.
Pinienzapfen: Krönendes Schmuckwerk in Form der Frucht der Pinie, Kiefer u. s. w.
Plattform: Ebner Abschluß eines Gebäudes.
Plinthe: Sockel-Fuß, die meist viereckige Platte, auf der die Säule steht.
Politur: Der Glanz, Glätte, Ueberzug mit Schellackfirnis.
Polychrom: Vielfarbig.
Polygon: Das Vieleck.
Portal: Eingang.
Portikus: Säulenhalle, Vorhalle, Thor.
Postament: Fußgestell, Unterbau der Säulen und Pfeiler.
Postikum: Hintergemach, der hintere der Vorhalle entsprechende Raum des griechischen Tempels.
Prärafaëliten: Gruppe englischer Maler, die auf die Meister vor Rafael zurückgingen.

Profil: Seitenansicht, auch senkrechter Durchschnitt eines Gegenstandes.
Profilierung: Gliederung.
Pronaos: Vorhalle, Eingangshalle.
Propyläen: Vorhalle, Thor der Akropolis.
Prospekt: Ansicht, Aufriß.
Prostylos: Tempel mit einer Vorhalle.
Prototyp: Urbild, erstes Muster.
Pseudo: Falsch, unecht; als Vorsilbe gebraucht.
Pseudodipteros: Ein Tempel in der Art des Dipteros (s. dort), der aber nur einen Säulenumgang und zwar mit doppeltem Abstand von der Cellawand hat.
Pseudoperipteros: Tempel mit freistehenden Säulen an der Vorder- und Rückseite und Halbsäulen an den Längsseiten.
Pultdach: Ein einseitiges, an eine senkrechte Wand angelehntes Dach.
Putten: Kinderfiguren.
Pylon: Thorbau des ägyptischen Tempels.
Pyramide: Drei-, vier- oder mehrseitige, sich nach oben zu einer Spitze verjüngende Figur. Grabkammer der ägyptischen Könige in dieser Form (S. 15 u. Fig 19).

Quadrant: Viertelkreis.
Quadriert: In gleichseitige Vierecke eingeteilt.
Quadriga: Viergespann.
Quergurten: Die in der Breite eines Gewölbes gezogenen Gurten.
Querschiff: Der zum Hauptschiff rechtwinklig angelegte Teil der Kirchen, durch den der Grundriß die Form des Kreuzes erhält.

Radfenster: Kreisförmiges, mit Stäben oder Maßwerk ausgefülltes Fenster.
Radial: Strahlenförmig.
Radien: Die Strahlen, die von der Mitte des Kreises zur Umfangslinie gehen, Halbmesser des Kreises.
Raute: Verschobenes Quadrat, auch ein dreiteiliges Blatt im Schmuckwerk.
Refektorium: Speisesaal in Klöstern.
Reflex: Die Rückstrahlung, auch der Lichtschein auf der Schattenseite der Körper, Widerschein.
Relief: Flachbild, mehr oder weniger sich aus der Fläche erhebende Darstellung. Man unterscheidet „Hautrelief", hoch erhabenes, und „Basrelief", wenig erhabenes Flachbild.
Reliquiarium: Reliquienbehälter.
Reliquie: Überrest; hauptsächlich von Gebeinen der Heiligen gebraucht.
Remter: Versammlungssaal, Speisesaal auf Ritterburgen.
Retouchieren: Ausbessern, nachhelfen, überarbeiten.
Revers: Rückseite der Münzen, Medaillen u. s. w.
Rhythmus: Ebenmäßige Wiederkehr von Bewegungen und des Linienspieles.
Riemchen: Dünne Plättchen zwischen Säulenhals und Wulst des dorischen Kapitäls.
Riese: Der pyramidenförmige Teil der Fiale.
Rinnleiste: Aufsatz auf dem Kranzgesimse zum Ableiten des Regenwassers.
Rippe s. Gewölberippen.
Risalit: Vorsprung, Vorbau.
Ritus: Kirchlicher Brauch, kirchliche Vorschrift.
Rituell: Auf den Ritus Bezug habend.
Rohbau: Aus Ziegeln oder ähnlichen Stoffen aufgeführter Bau ohne Verputz oder Verkleidung.
Rosenkranz: Gebetschnur der katholischen Kirche mit aufgereihten Perlen.
Rosette: Schmuckwerk in Kreisform mit rosenähnlicher Anordnung.
Rosso antico: Roter griechischer Marmor.
Rotunde: Rundbau.
Rundstab: Glied mit halbkreisförmig vorspringendem Querschnitt.
Runen: Schriftzeichen der alten germanischen Völker.
Rustika: Bossenwerk, Verkleidung mit wenig behauenen Quadern.

Sanktuarium: Das Heiligtum, der Raum um den Hauptaltar.
Sarkophag: Prachtsarg.
Satteldach: Das gewöhnliche zweiseitige, oben eine Schneide (First) bildende Dach.
Scarabäus: Dungkäfer, den Aegyptern heilig und deshalb oft in deren Schmuckwerk verwendet.
Schablone: Ausgeschnittene Form.
Schaft: Hauptteil der Säulen, Pfeiler, Kandelaber.
Scheidbogen: Der Bogen am östlichen Teil des Kirchenschiffes, der dieses vom Altarraum und den dahinter liegenden Teilen scheidet.
Scheitel: Der höchste Punkt einer Wölbung.
Schiff: Die Längs- und Querräume der Kirche, die zur Aufnahme der Gemeinde dienen. Hauptschiff: der mittlere Längsraum; an seinen Seiten in gleicher Länge die Seitenschiffe, auch Abseiten genannt; rechtwinklich dazu das Querschiff.
Schildbogen: Der Bogen an der Abschlußwand eines überwölbten Raumes.
Schlußstein: Keilförmiger Stein im Scheitel eines Bogens oder eines Gewölbes, welcher der Wölbung die Spannung verleiht.
Schmelz: Glasfluß, Email.
Schraffieren: Stricheln.
Schwelle: Wagerechtes Holz- oder Steinstück als Träger der Pfosten u. s. w.
Segment: Abschnitt, Kreisabschnitt.
Serpentine: Schlangenlinie.
Sgraffito: Beliebter Wandschmuck der italienischen Renaissance, der derart hergestellt wird, daß ein dunkelfarbiger Mörtelgrund mit einer hellfarbigen Kalkschicht überzogen und in dieser die Zeichnung eingekratzt wird, die dann dunkel auf hell sichtbar ist; Kratzmalerei.
Signatur: Bezeichnung.
Silhouette: Schattenriß, Umriß.
Sima: Rinnleiste, Aufsatz auf dem Kranzgesimse.
Sirenen: Meeresgöttinen.
Situla: Eimer.
Skizze: Erster Entwurf, schnelle Aufnahme, wenig ausgeführte Zeichnung.
Sockel: Fußgestell der Säulen, Pfeiler; Untersatz der Denkmäler; unterster vortretender Absatz eines Baues.
Sopraporta: Thüraufsatz.

Spannweite: Bogenweite, Entfernung zweier Pfeiler oder Säulen.
Sparren: Schrägbalken, Dachbalken.
Sphinx: Phantastische Gestalt aus Mensch und Tier zusammengesetzt, meist Löwenkörper mit Menschenantlitz.
Stab: Vielverwendetes Glied in der Baukunst.
Stalaktitengewölbe: Tropfsteingewölbe, hauptsächlich in der islamitischen (maurischen) Baukunst angewendetes Gewölbe, mit herabhängenden Spitzen besetzt.
Steg: Der Zwischenraum zwischen den Kanneluren der Säulen.
Steingut: Fayence, Halbporzellan.
Stele: Griechischer Grabstein s. d. Tafel S. 72 (7 u. 8) u. Fig. 157 u. 158.
Sterngewölbe: Kreuzgewölbe, dessen Zierrippen sternförmige Figuren bilden.
Stirnziegel (Akroterien): Zieraufsätze auf den Spitzen und Enden der griechischen Giebel.
Strebe: Schräge Stütze.
Strebebogen: Brückenartige Verbindungen der Mittelschiffsmauern und Strebepfeiler gotischer Bauwerke (s. S. 291).
Strebepfeiler: Die als Widerlager der Gewölbe dienenden Mauerverstärkungen.
Struktur: Die Art der Zusammenfügung, das Gefüge.
Stucco: Stuck, Gipsarbeit, Verzierung der Decken und Wände aus Gips.
Sturz: Wagerechte Abdeckung der Thüren und Fenster.
Stylobat: Säulenstuhl, Unterbau.
Surrogat: Ersatzmittel.
Symbol: Sinnbild, bildlicher Ausdruck.
Symmetrie: Ebenmaß, Uebereinstimmung zweier Hälften.

Tabernakel: Zelt, Altarhäuschen, Schrank für das Allerheiligste.
Tablinum: Raum zwischen Atrium und den hinteren Räumen des römischen Hauses.
Tambour: Säulentrommel, cylindrische Stücke des Säulenschaftes, aus denen dieser zusammengesetzt ist; der runde Unterbau einer Kuppel zwischen dieser und den Grundmauern.
Tanagra: Stadt in Böotien (Griechenland), Fundort kleiner Thonfiguren, Tanagrafiguren.
Tauschierung: Metallverzierung, bei der Metall auf Metall, z. B. Silber und Gold auf Eisen, durch Einhämmern in eingeschnittene Nuten befestigt wird.
Technik: Kunstfertigkeit, Handfertigkeit.
Tektonik: Die Lehre von der Ausbildung der einfachen, nur dem Nutzzweck entsprechenden Werkform zur Kunstform.
Terazzo: Boden- und Wandbekleidung mit eingestreuten Steinchen.
Terrakotta: Gebrannter Thon.
Textilkunst: Webe- und Flechtkunst.
Textur: Das Gefüge.
Thermen: Bäder.
Thyrsusstab: Abzeichen des Bacchus und der Bacchanten, Stab mit Epheu und Weinlaub umwunden.
Tiara: Papstkrone.
Tonnengewölbe: Ueberdeckung eines Raumes mit einem einfachen Rundbogengewölbe.
Toreutik: Metallbildnerei.
Torso: Rumpf, verstümmelte Bildsäule.
Torus: Großer Rundstab, Wulst, Pfühl bei Säulen u. s. w.
Transept: Soviel wie Querschiff.
Travée: Gewölbejoch.
Triangel: Dreieck.
Triclinium: Römisches Speisegemach.
Triforium: Laufgang in der Mauerdicke der Hauptschiffsmauern.
Triglyphen: Dreischlitze, kannelierte Stützen im Fries des dorischen Gesimses.
Triptichon: Flügelaltar, Tafel mit zwei thürartigen Deckeln.
Tritonen: Wassergötter mit menschlichen Leibern und Fischschwänzen.
Triumphbogen, soviel wie Scheidbogen, s. dort.
Trochilus: Hohlkehle.
Trommel, s. Tambour.
Tropfen: Die kleinen Ansätze unter den Triglyphen des Gebälkes.
Tropfsteingewölbe, s. Stalaktitengewölbe.
Trophäe: Siegeszeichen, Schmuckwerk aus Helmen, Waffen u. s. w.
Tudorbogen: Gedrückter, geschweifter Spitzbogen
Tudorstil: Abart des englisch-gotischen Stiles
Tumulus: Grabhügel.
Tympanon: Giebelfeld; das von einem Giebel oder Bogen umfaßte Mauerstück.
Typisch: Bezeichnend, feststehend.
Typus: Urbild.

Umgang: Die Verlängerung der Seitenschiffe zu einem Gang um den Chor.
Uncialen: Soviel wie Majuskeln.
Uraniskus: Sternförmige Verzierung in Deckenkassetten.

Vase: Ziergefäß von verschiedener Form.
Vegetabilische Formen: Pflanzenformen.
Velarium: Zeltdach.
Veranda: Vorgebaute Halle.
Verankert: Durch Zugstangen oder mit eisernen Bändern verbunden.
Verkröpfen: Um eine Kante, oder im Eck herumführen, s. a. gekröpft.
Versalien: Anfangsbuchstaben, große Buchstaben.
Vestibul: Eintrittshalle.
Viertelstab: Ein nach einem Viertelkreis ausgebauchtes Glied, z. B. der Echinus des dorischen Kapitäls.
Vierung: Der quadratische Raum, der durch Durchschneidung des Langhauses mit dem Querschiff entsteht. Im romanischen Stil bildet die Vierung das Einheitsmaß für den Kirchenbau.
Vignette: Eigentlich Weinrankenornament; Buchverzierung, Druckverzierung, Titelzierbild.
Vitrinen: Glaskästen.
Voluten: Schnecken.
Vorlage: Ein von unten auf vortretender Bauteil.
Votivtafel: Gedenktafel.
Voute: Wölbung, große Hohlkehle, runder Uebergang zwischen Decke und Wand.

Wandpfeiler: Aus der Wand mehr oder weniger stark hervortretender Pfeiler (Pilaster).
Wassernase: Unterschneidung der Gesimsplatten zum Zweck des Wasserabtropfens.
Wasserschlag: Gesimse an gotischen Bauwerken.
Wasserspeier: Die Wasserabgüsse (meist in Tiergestalt) an gotischen Bauwerken.
Wasserwogenband: Griechisches Schmuckwerk, der Wellenform nachgebildet, auch „laufender Hund" genannt.
Widerlager: Die Stützen gegen den Seitenschub eines Gewölbes, z. B. die gotischen Strebepfeiler.
Wimperg: gotischer Ziergiebel, oder geschweifter Spitzbogen mit Fialen an jeder Seite.
Würfelkapitäl, s. Kapitäl.
Wulst: Großer Rundstab.

Xylographie: Holzschneidekunst.

Zackenbogen: Aus mehreren kleinen Rundbogen zusammengesetzter Bogen.
Zahnschnitt: Friesschmuck aus hervorragenden Pflöckchen oder durch kleine Zwischenräume getrennten prismatischen Körpern gebildet.
Zarge: Rand, Einfassung, Rahmenholz.
Zentralbau: Ein Bau, bei dem sich um einen Hauptraum die Nebenräume regelmäßig reihen. Der Hauptraum ist meist mit einer Kuppel überwölbt.
Ziergiebel, s. Wimperge.
Zierrippen: Rippen der Gewölbe, die nur zum Schmuck dienen.
Zinnen: Mauerzacken, ausgezahnte Brüstung auf einem Dache.
Zwickel: Dreieckiger Raum zwischen zwei Bogen.
Zwiebeldach: Rundes, in einer Spitze endendes Turmdach, das unten ausgebaucht, oben eingezogen ist.
Zwischenweite: Entfernung der Säulen oder Pfeiler von einander.

Register.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen. Bei den Künstlern sind deren Werke verzeichnet, die im Buche abgebildet sind. Bei den Orten sind die Kunst-Werke und -Sammlungen, und bei diesen wieder die in denselben enthaltenen Kunstgegenstände angeführt. Die Namen wichtiger Kunststätten sind fett gedruckt. Die Heiligen-Namen mit St. und S. sind unter dem Buchstaben des Hauptnamens eingereiht.

Druck: Beyer & Boehme, Berlin S. 42.